CHARLOTTE BROICHER

JOHN RUSKIN UND SEIN WERK

ERSTE REIHE

CHARLOTTE BROICHER
JOHN RUSKIN I. REIHE



J Ruskin

JOHN RUSKIN
UND SEIN WERK

PURITANER / KÜNSTLER / KRITIKER

ERSTE REIHE / ESSAYS VON

CHARLOTTE BROICHER



VERLEGT BEI EUGEN DIEDERICHS

LEIPZIG 1902

MEINEM MANNE
OTTO BROICHER
ZU EIGEN

ORIENTIERENDE GESICHTS-PUNKTE

> You can in truth understand a man's word only by understanding his temper.
>
> *Ruskin*

> Rien de plus propre à manifester des vérités, que ces êtres excentriques. *Taine*

Bis vor kurzem kannte man in Deutschland kaum Ruskins Namen. Nun man angefangen hat, ihn zu nennen, begreift man ihn doch schwer in der knorrigen Verästelung seiner Widersprüche. Staunend steht man vor einer Erscheinung, von der so starke Impulse und Umwälzungen auf ganz entgegengesetzte Gebiete des modernen Lebens ausgegangen sind. Auch ohne es zu wissen, sind wir alle unter seinem Einfluss, und seine Herrschaft umfasst Bereiche, die sich in unserem Innern oft heiß befehden und in der Praxis des Lebens unversöhnt gegenüberstehen.

Die Widersprüche in seinen zahllosen Werken beruhen auf den Widersprüchen in seiner Persönlichkeit und werden nur aus ihr verständlich. Aber die Wandlungen seiner Persönlichkeit wurzeln in einer höheren Einheit seines Wesens.

Er begann seine Laufbahn als Künstler und beschloss sie als Prophet. Was man gegen seine Kunsttheorien einwendet, sind meist Aussprüche seines

Prophetentums, und was man seinen sozialen Idealen als unausführbar entgegenhält, sind die Träume eines Künstlers, in dem das Wort von der Menschenliebe Fleisch geworden war und der sie mit der glühenden Hingabe eines San Francisco verwirklichen wollte.

In Frankreich hat man ihn von der ästhetischen Seite her verständlich gemacht, als Verkünder der Religion *de la beauté*, und neuerdings als moralischen Idealisten, vielmehr als Moralisten schlechthin charakterisiert.

Dadurch erscheint als Centrum dieser genialen Persönlichkeit, was doch nur eine Seite an ihr ist. Wohl war das 'Moralische ein starker Einschlag seiner komplexen Natur. Er hat nicht nur die landläufige Moral umgewertet und sie in neue Zusammenhänge zu Kunst und Kultur gestellt; — er hat auch gelegentlich moralisiert, schulmeisterlich und unerträglich, wo es nicht hingehörte. Aber er war nicht nur mehr als ein Moralist: Er war etwas ganz anderes, viel größeres und viel gefährlicheres.

Taine teilt einmal alle führenden Geister in zwei Hauptkategorien. In verstandesmäßig Gelehrte, wie sie sich besonders in klassischen Perioden unter Rednern und Schriftstellern lateinischer Rasse finden. Es sind Männer logischen Scharfsinns, vorsichtig methodischen Denkens, die sich vor unbeweisbaren Behauptungen hüten und ihre allgemeinen Schluss-

folgerungen in noch allgemeineren Ergebnissen mitteilen. Unter Carlyles Zeitgenossen ist Macaulay ihr vollendetster Repräsentant. Die anderen sind Dichter und Propheten germanischen Ursprungs in vorzugsweise romantischen Epochen. Unsystematisch und leidenschaftlich vollzieht sich ihre Erkenntnis intuitiv. Sie wühlen unter den Einzelheiten einer Gedankengruppe umher, um dann plötzlich und unvermittelt geradewegs in ihr Centrum hineinzuspringen. Wie durch Eingebung schauen sie die Einzelheiten in innerem Zusammenhang als Ganzes. Sie veranschaulichen sie in den ausdrucksvollsten und seltsamsten Bildern. Ihr Denken ist ungestüm, aber ihre Vorstellung konzentriert. Sie schauen weitabliegende Wirkungen und Geschehnisse. Sie sind Offenbarer, d. h. Propheten oder Dichter. Nach Carlyle ist das Genie Intuition — ‚*insight*'. „Carlyle hat recht; Geister seiner Art sind die fruchtbarsten und beinahe die einzig schöpferischen. Die reinen Klassifizierer sind zu trocken, um etwas zu erzeugen. Um etwas zu erkennen, was erkennen heißen darf, muss man es zuerst lieben und mit ihm sympathisieren. Die Fantasie ist das Organ, mit dem wir das Göttliche aufnehmen. Der Verstand ist dein Fenster, du kannst es nicht klar genug halten, aber die Fantasie ist dein Auge, dessen Netzhaut allem Farbe gibt. Einfach ausgedrückt ist jedes beseelte oder unbeseelte Objekt mit Kräften ausgestattet, die seine Natur

bedingen und seine Entwicklung zeitigen. Um es zu erkennen, müssen wir es in uns nachschaffen mit all den Kräften und Fähigkeiten, die es im Gefolge hat. Wir können es völlig verstehen, nur wenn wir all seine Tendenzen empfinden und all seine Wirkungen innerlich schauen. Und dies Verfahren, eine Nachahmung der Natur, ist das einzige, durch das wir in die Natur eindringen können. Bei Shakespear war es Instinkt und bei Goethe Methode. Es gibt nichts, das kraftvoller und feiner wäre und sich genauer der Kompliziertheit der Dinge und der Struktur unseres Geistes anpasste. Nichts, das geeigneter unsere Vorstellungen zu erneuern, uns aus Formeln zu lösen, uns von den Vorurteilen unserer Erziehung zu befreien und die Schranken niederzureißen, in denen unsere Umgebung uns eingeschlossen hat.“ *(Taine.)*

Das war Ruskins Geistesart.

Seinem eigensten Wesen nach war er „einer jener Zauberer, die die Welt durch Intensität ihrer Fantasie geheimnisvoll neu schaffen und in ihrer Stimme den Zauber tragen, andere von ihrer Vision zu überzeugen.“ *(Saturday-Review.)*

Es ist ein bedeutsamer Zug seiner Physiognomie, dass der große Schönheitsapostel im Herzen immer Puritaner geblieben ist. Züge, die einander auszuschließen scheinen, die Kraft seiner Verkündigung aber überaus steigern. Was er in Natur und Kunst erlebt, war so stark wie das

religiöse Erleben der Seher und Propheten. Es kam über ihn. Wie diese ihr Gotterleben in religiöse Postulate fassten, so er sein Natur- und Kunsterleben. Erst diese Voraussetzung macht ihn verständlich.

Obwohl er als Professor der Kunstgeschichte in Oxford gelehrt hat, war er seinem Wesen nach Künstler und nicht Gelehrter. Und doch hat er größere und umgestaltendere Wirkungen erzielt, als je ein Professor der Kunstgeschichte oder der Nationalökonomie.

„Der Kunsthistoriker ist Exponent der Kunstschulen. Er muss sie alle berücksichtigen, klassifizieren und lehren. Einerlei ob ihre Werke noch Beziehung zur Gegenwart haben oder nicht. Alle Offenbarungen des Genies muss er der historischen Entwicklung einordnen. Ganz anders der Künstler von kraftvoller Eigenart. Die Hälfte aller Meister ist ihm gleichgiltig oder antipathisch. Aus seiner Persönlichkeit, aus seinen künstlerischen Problemen und Zielen heraus lehnt er ganze Kunstgebiete ab und bevorzugt andere bis zur Ausschließlichkeit. So verfuhr Ruskin in Beurteilung von Kunstwerken. Er konnte nur das würdigen, was sich mit seinem eigenen Erleben berührte. Dies schaute er aber in einer Verzückung und lieh ihm Worte, die verstandesmäßige Auseinandersetzung niemals haben kann. Es war ihm unmöglich, Visionen Anderer anzuerkennen und gerecht zu beurteilen, die seine

eigenen zu verdrängen drohten“ *(Saturday-Review)*. Nie hat er etwas objektiv dargestellt. In jedem Urteil, in jeder Schilderung ist der ganze Mensch und seine leidenschaftliche Beteiligung des Für und Wider. Das gibt seinen Worten die Färbung. Immer schreibt oder redet er aus momentaner Stimmung heraus. Darin liegt das Hinreißende und das Widersprechende seiner Behauptungen. Ihr Wert liegt vor allem in der Art, wie er die Eindrücke empfindet und ausspricht, in welche Beziehungen er sie mit allem setzt, was in ihm und außer ihm lebt. Menschen seines Temperaments lassen sich nicht aus einer einzelnen Äußerung beurteilen, die sie gestern getan haben. Heute sind sie vielleicht schon der entgegengesetzten Ansicht. Und morgen —: ja, was kann der Morgen alles bringen! Der stellt sie wieder vor „neue, unausgetrunkene Möglichkeiten“. Seine Einzelurteile sind oft ephemer. Seine bleibende Bedeutung ist es, die großen Errungenschaften der Naturerkenntnis seiner Zeit für die Naturbetrachtung fruchtbar gemacht und künstlerische Prinzipien aus ihnen gewonnen zu haben. Grundanschauungen, die auf allen Lebensgebieten immer wieder hervorbrechen, wenn Tradition und Konvention die Natur der Dinge zu ersticken drohen; die gelten werden so lange die Erde steht: dass die Natur der ewige Verjüngungsborn der Menschheit, ihrer wissenschaftlichen und künstlerischen Methoden,

ihres Empfindens, ihrer Weltanschauung bleibt. Ruskin hat aber dies Prinzip nicht nur so stark und lebendig in sich erlebt, sondern auch auf Gebieten, auf die es bisher niemand angewandt. Er hat den Mut, auszusprechen, wie er die Dinge sieht und fühlt, weil er darin instinktiv ihre Berechtigung und seine Beglaubigung findet. Dadurch wirkt er noch heute so modern.

Aber die von ihm erlebte Anschauung ist umfassender, als er zugeben möchte, umfassender als die Grenzen seiner Persönlichkeit. Für die französische Landschaftsmalerei, die sich aus Turner weiter entwickelt, die Schule von Fontainebleau, hat er kein Verständnis mehr. Und doch finden viele der rein artistischen Anschauungen, die er 1843 ausgesprochen, noch Anwendung auf die Entwicklung der heutigen Landschaftsmalerei wie dazumal auf Turner, z. B. seine Auseinandersetzung über Helldunkel, das Punktieren der Farbe, um die höchste Lichtwirkung dünner Luftschicht auszudrücken u. a. m. Ja, in gewisser Weise sind sie auch auf Whistler anwendbar, für dessen Kunst er selbst nicht das leiseste Verständnis mehr besaß, und mit dem er in späterer Zeit einen bedauerlichen Waffengang ausgetragen. Der unerquickliche Streit erscheint in anderem Licht, wenn man erfährt, dass Ruskin damals, 1878, eben von einer akuten Gehirnentzündung erstanden war, die seine Urteilskraft aus dem Gleichgewicht gebracht

hatte. Auch war er im Alter fanatisch, und in der krankhaften Schwermut und Erregung seines Seelenlebens vibrierten seine intellektuellen Beurteilungen. Aber seine künstlerischen Prinzipien waren weit und tief. Sie trugen die Einheit des Lebens in sich, das er in der „Kontemplation" erschaute und besaß, aber sie äußerten sich als Widerspruch. Eine Formel der Dinge war für ihn nicht ausreichend. Jedes Ding erschien ihm erst durch seinen Gegensatz vollkommen. Ebenso stark fühlte er aber auch, dass diese Einheit nur durch strenges Gliedern und Differenzieren zu gewinnen sei. Darum rückt er die Einzelheiten in so scharfe Beleuchtung, dass alles andere eine Zeitlang im Schatten verschwindet; bis er wieder diese Seiten ins Licht rückt und jene ins Dunkel taucht.

Seine umgestaltende Wirkung auf die Kunstanschauung ist daher nicht an gelegentlichen Urteilen über einzelne Künstler zu messen, die sich ihm unaufhörlich verschieben. Man hat gegen ihn geltend gemacht, dass er Michelangelo Übertreibung der Anatomie um ihrer selbstwillen zum Vorwurf mache. Die viel angefochtene Vorlesung über the Relation between Michelangelo and Tintoret ist aus dem Jahre 1871, aus einer Zeit, da ihn neue Ideale der Volkserziehung bestimmten und erfüllten. Sie werden hinfällig neben den Aussprüchen in Modern Painters II und in Stones of Venice, wo er Michelangelo als Genie schlechthin und seine Kunst als

das Größte feiert. Man folgert ferner aus einzelnen Bemerkungen, er habe die Darstellung des Nackten in der Kunst nicht gebilligt. Er stellt aber nur gelegentlich für englisch-nationale Kunst die Forderung auf, die Gestalten so zu malen, wie das Volk sie dem Klima entsprechend zu sehen gewohnt sei. Er hat es mehrfach ausdrücklich bezeugt, dass es keinen höheren künstlerischen Vorwurf gäbe, als die menschliche Gestalt, und er hat das denkbar Höchste über die Darstellung des Nackten gesagt in Modern Painters II und V. Er hat gelegentlich gegen die niederländische Malerei geeifert — mit Unverstand. Aber zu einer Zeit, in der man sie allein gelten ließ und italienische Malerei gering schätzte. Und doch zählt er Rubens zu den größten Künstlern und stellt ihn an Begabung über Rafael. Velasquez' Bedeutuung hat er seiner Zeit zuerst verkündet. Er zählt ihn zu den größten Coloristen der Welt und bezeichnet ihn als Meister aller Schulen: als den, der nie geirrt habe. Man ist nicht müde geworden, ihm all dies vorzuwerfen und citiert einzelne aus dem Zusammenhang gerissene Äußerungen gegen ihn. Diese sind meist aus seinen späteren Werken, in denen er durch Krankheit geschwächt nicht mehr auf der Höhe war. So meint auch Kassner in seinem wundervollen Werk: „die Mystik, die Künstler und das Leben“ er habe Rossettis vollentwickelte Kunst nicht verstanden und belegt es aus Ruskins

Äußerungen in The Art of England. Diese Vorträge, 1883 herausgegeben, sind das denkbar traurigste Zeugnis für den Niedergang seiner Geisteskräfte. Besser wären sie nie gedruckt.

Matthew Arnold sagt, man müsse Ruskins Äußerungen des Genies von denen seiner Intelligenz unterscheiden. Das Genie hat immer recht, auch wo es undeutlich oder unverständlich scheint. Seine Intuition bricht aus dem Urgrund der Dinge hervor, aber — der Geist bläset nur, wann er will. In den Zwischenräumen ist sein Opfer darauf angewiesen, die Offenbarungen mit seiner Erkenntnis in Übereinstimmung zu setzen. Und das kann nicht immer in der Höhenlage der Intuition geschehen. Bei Ruskin erklärt sich hieraus nicht nur die Ungleichheit seines Urteils, sondern auch die Widersprüche in der Qualität seiner Äußerungen. Er nahm sich später nicht mehr die Zeit, seine Gedanken auszuarbeiten, Unwichtiges auszuscheiden, bei einem Thema zu bleiben. Je älter er wurde, umsomehr nahm dies überhand, und zuletzt konnte er seine Eingebungen nicht mehr meistern. Er war krank. Aber auch in Zeiten der Gesundheit war er ein Mensch der Impulse und hat als immerdar Strebender oftmals geirrt, hat in verschiedenen Epochen dasselbe verschieden beurteilt und sich nie gescheut, sich selbst zu rektifizieren.

Der II. Band Modern Painters schließt z. B. mit einer Apotheose des Fra Angelico. Er habe das

Höchste in der christlichen Kunst erreicht, da seine Visionen göttlich inspiriert seien. Später widerruft er dies nachdrücklich und sagt, das religiöse Gefühl des Künstlers habe gar nichts mit seiner Kunst als solcher zu schaffen. In Ethics of the Dust fragt er seine darüber erstaunten Schülerinnen, ob sie einem Lehrer glauben könnten, der in zwanzig Jahren nichts umgelernt habe? Er setzt ihnen auseinander, wie sehr der fromme Eindruck dieser Kunst in Ruhe und Anmut der Gebärden liege. Ihre eigentliche Ursache sei der seit Generationen vererbte wundervolle Reigentanz der Florentiner Jungfrauen, den Fra Angelico immer vor Augen gehabt habe. Gelegentlich fällt er unhaltbare Urteile über Goethe und Kant, und er nimmt sich das heraus, ohne sie aus erster Hand zu kennen. Vielleicht hat Lombroso recht. Er findet es charakteristisch für Männer, die neue Welten schaffen, dass sie Entdeckungen anderer mit derselben Energie abweisen wie auch Durchschnittsmenschen. Ihr Gehirn ist von eigenen Ideen überfüllt, und das macht ihnen die Aufnahme fremder Gedanken unmöglich. Ihre Sensitivität ist so stark, dass sie nur das aufsaugen können, was ihnen konform ist, und was ihnen widerstrebt, weisen sie instinktiv zurück.

Ruskin verfolgt andere Ziele vor als nach seinem 40. Jahre. Die Keime seiner späteren Lebensarbeit regen sich noch nicht in ihren Anfängen.

Die Kunstprinzipien seiner ersten Periode sind rein künstlerisch bestimmt; die seiner zweiten Periode verschmilzt er mit seinen nationalökonomischen Ideen als Vorbedingung einer neuen Kunstblüte. In seiner dritten Periode fühlt er sich getrieben, lediglich die Verwirklichung dieser Vorbedingungen — gesunde soziale Zustände — herbeizuführen. Er hat drei Epoche machende Werke verfasst.

Im Jahre 1843 tritt er hervor als Exponent des ersten großen Impressionisten, des Landschaftmalers Turner. Um ihn seiner Zeit verständlich zu machen, schreibt er Modern Painters (die Bezeichnung „moderne Maler" hat er geprägt). Der erste Band erschließt eine neue Psychologie der Natur und der Landschaftsmalerei. Schon hier spricht er es aus, was er später eingehender entwickelt, dass das Kunstwerk Ausdruck des künstlerischen Temperaments sei, der Persönlichkeit, die es gerade so geschaut habe. Er wendet die technisch formale Kunstbetrachtung zuerst auf die Landschaftsmalerei an, und hat sie damit für die Beurteilung der bildenden Kunst fruchtbar gemacht. Vierundzwanzigjährig war er der Einzige, der Abkehr von akademischer Konvention und Rückkehr zur Natur forderte. Seine Ästhetik des Naturalismus wurde lange als solche nicht verstanden, weil er sie, der Sitte seiner Zeit folgend in die Form Lockescher Philosophie kleidete. Auch umfasst sie etwas ganz anderes, als eine bestimmte

Richtung heute unter diesem Schlagwort versteht. Denn er gibt den Worten, die er prägt, immer einen neuen, vertiefenden Sinn. Im zweiten Band (1846) erweitert er die Form. Sein Naturalismus vertieft sich zum Symbolismus. — An Aristoteles Definition der Theoria gibt er eine wahrhaft religiöse Auffassung der ästhetischen Betrachtung, „in der das Wollen schweigt, und die Seele in der Anschauung gesättigt“ sich zur höchsten Seligkeit des Gottes und des Menschen erhebt. Ausführlich legt er seine unvergleichliche Definition der künstlerischen Fantasie und Konzeption dar. Im Anschluss daran verkündet er hier die Bedeutung der Frühitaliener für die Gegenwart, deren Verständnis drei Jahrhunderten verloren war. Er hat uns diese Kunst zuerst wieder lebendig gemacht. Im dritten Band (1856) sprengt er die philosophische Hülle und tritt hervor mit „many things“, die der Form nach in losem aber tiefem Zusammenhang mit seinen Kunstideen stehen, sie begründen, rechtfertigen, um sich zu wundervoller Darstellung seiner Auffassung vom „großen Stil“ zu erheben. Er handelt von Realisation, vom falschen religiösen und profanen Ideal wie vom wahren puristischen, naturalistischen und grotesken Ideal. Er gibt neue Aufschlüsse vom Wesen der Prophetie. Er spricht über technische Vollendung und den „Nutzen der Bilder“, worin er dem unkultiviertesten Laien das Wesen künstlerischer Darstellung deutlich macht.

Das gegenwärtige Verlangen nach der Natur und das lebhaft erwachte Verständnis für Landschaftsmalerei stellt er in organische Beziehung zu den Strömungen modernen Lebens. Der vierte Band (1856) erweitert die technisch-ästhetischen Prinzipien des ersten Bandes und erläutert sie an wunderbaren Schilderungen der Naturphänomene. Immer im Anschluss an Turner und mit vielen Illustrationen aus seinen Werken. Seine Naturschilderungen erreichen hier ihre Vollendung. Der fünfte Band (1860) beginnt mit einer Fortführung des Wortes aus der Genesis: Und die Erde bringe Kraut hervor. Er entwickelt die Organisation der Pflanzenwelt vom Wachstum des einzelnen Blattes an bis zum Baum. Es ist eine Weise, in die Natur zu blicken, die man als Ästhetik Jesu bezeichnen könnte, ohne etwas Profanes damit zu sagen. Später nimmt er die Form der Ideas wieder auf und entwickelt an ihnen die Kulturphysiognomie ganzer Völker. Er lässt das Wesen großer Künstler aus dem Charakter der Landschaft, der sie entstammen, vor unseren Augen erwachsen. Es sind Studien darunter, die neue psychologische Werte erschließen. Er greift zuletzt aus der Kunst über auf das nationale Leben, dessen Anzeichen bedrohlicher Entwicklung er in Beziehung stellt zu den Ursachen, die überall in der Geschichte den Verfall der Kunst herbeigeführt haben. Er schaut sie in gewaltigen Visionen.

Zwischen den letzten Bänden der Modern Painters erschien der erste Band der Stones of Venice (1851), dem bald die andern beiden folgten. Hier ist die Geschichte Venedigs in enge Wechselwirkung zu Blüte und Verfall ihrer Kunst gestellt. „Er schreibt ihre Geschichte wie etwa Carlyle Geschichte schreibt.“ Wie die Modern Painters eine Psychologie der Naturphänomene enthalten, so verkünden die Steine Venedigs „eine Psychologie der Architektur, wie sie bis dahin nie vernommen war“ *(Saenger)*. Sie erscheint in neuen Beziehungen zum Menschen, zur Geschichte und enthält die Keime seiner späteren nationalökonomischen Ideale. Die hohe Entwicklung der Architektur in Venedig beruht neben der künstlerischen Rassenkreuzung, die sich hier vollzieht, auf der persönlichen Konzeption und selbständigen Ausführung der Bauleute. Die Worte Gotik und Renaissance prägt er zu neuen Begriffen. Gotik ist ihm Ausdruck germanischen Volkstums, wo das persönliche Können des Einzelnen, sei es noch so unvollkommen, in das Ganze verflochten ist. Gotik stellt Mannigfaltigkeit der Einheit dar, die organischer Ausdruck alles dessen ist, was in einem Volk fruchtbar an Impulsen, Streben, Vorstellungen, Glauben, Kraft und Wollen. Renaissance bedeutet ihm verstandesmäßige Aneignung fremder Geisteskultur. Ihre Kunstformen sind willkürlich; gelehrte Formeln setzt sie an Stelle wurzelechten Wachstums, Gelehrsamkeit an

Stelle unmittelbarer Empfindung und Herzenswärme; Wissenschaft an Stelle der Kunst, glatte Technik nach festgesetzten Mustern an Stelle selbständiger Neubildung der unerschöpflichen Natur. Sie würdigt das Handwerk zu schablonenhafter Ausführung vorgeschriebener Entwürfe, und damit die freie Persönlichkeit des Arbeiters zum toten Mechanismus der Maschine herab. Dem Wissenshochmut wird die Freude an allem Selbstempfundenen, Selbstgedachten und Errungenen gegenübergestellt. Der Renaissance gilt Wissenschaft und Kunst für identisch. Sie hält jeden Fortschritt der einen zugleich für einen Fortschritt der anderen.

Bosanquet hat zuerst auf die merkwürdige Übereinstimmung hingewiesen in der Auffassung des jungen Goethe mit Ruskin über Gotik. Goethes Aufsatz „Deutsche Baukunst“ nennt er „die tiefste ästhetische Äußerung des 18. Jahrhunderts; denn in ihr liegen die Keime der Ideen, die ihren vollen Ausdruck achtzig Jahre später in dem Kapitel ‚Die Natur der Gotik‘ in Ruskins Steine von Venedig gefunden haben.“ Goethe ist später andere Wege gegangen und hat seine Kunstanschauungen aus der Antike gewonnen. Aber dies intuitive Erkennen seiner Jugend steht in Übereinstimmung mit Ideen Ruskins, reich an Zukunftskeimen, die wir heute erst anfangen zu begreifen. Und doch hat er Goethes Abhandlung nicht gekannt. Der Inhalt der Stones of Venice ist nicht ganz so vielfältig

wie der Modern Painters. Er gibt Schilderungen der Bauten Venedigs, die in der Literatur sonst unerreicht sind; denn so sieht nur ein Maler, so empfindet nur ein Dichter und so gestaltet nur ein Künstler. Wohl finden sich gerade hier unerträglich moralisierende Längen; aber auch Charakteristiken über das Wesen des Künstlers im Gegensatz zum Gelehrten, die noch immer unerreicht sein dürften. In dem berühmten sechsten Kapitel des zweiten Bandes, Natur der Gotik, liegen die Keime von Ruskins national-ökonomischen Zielen, sie wachsen aus seiner künstlerischen Überzeugung heraus.

„Die sieben Leuchter der Architektur", ins Deutsche übertragen, sind Vorstudien (1849) zu jenem großen Werk. Die Leuchter sind Träger der Flammen, in denen die Tugenden einer Nation erstrahlen; sie werden von der Größe, Dauer und Wahrheit der Architektur symbolisiert. Stark verklausuliert mit religiösen und moralischen (nicht etwa sittlichen) Auseinandersetzungen, enthalten sie wunderbare Perlen neuer Kunstanschauung.

Modern Painters und Stones of Venice sind in einer Sprache geschrieben, die einstimmig als höchste Kunstblüte englischer Prosa gilt; ihre Kunst zu veranschaulichen ohne begrifflich auseinanderzusetzen, dürfte auf diesen Gebieten in der ganzen Literatur einzig sein. Seine Gesamtwerke umfassen etwa 80 Bände, unendlich verschieden an Inhalt und Bedeutung.

In Deutschland sind bis jetzt im Zusammenhang nur Werke von ihm übersetzt, die mehr oder minder zufällig entstanden sind. „Der Kranz von Olivenzweigen“ (1866) erörtert das Problem des Krieges in Beziehung zur Nationalökonomie. „Sesam und Lilien“ (1864) sind Vorträge vor gemischtem Publikum und zum Teil für junge Mädchen bestimmt. Tiefsinnigste Gedanken stehen hier oft in Kindern verständlichen Zusammenhängen. Ebenso in dem Reisehandbuch „Morgenstunden in Florenz“ (1875). Einzelheiten darin zeigen ihn auch jetzt noch auf voller Höhe. Aber er schweift doch allzu sehr ab in entlegene Gebiete, und die eigentümliche Richtung seiner letzten Jahre gibt vielem Farbe. Auch seine „Vorträge über Kunst“ (1870) erreichen nicht den Glanz seiner ersten Werke. Die Fülle der Gedanken ist zu kondensiert. Daher lässt sich sein Genie nicht an ihnen ermessen.

Er ist in Deutschland am meisten genannt in seiner Beziehung zu den englischen Prärafaeliten. Durch Modern Painters hat er einige unter ihnen stark beeinflusst, aber doch nur so weit er ihnen Mut gemacht, die Dinge so zu malen, wie sie sie sahen und nicht wie andere Künstler sie vor ihnen gesehen und gemalt hatten. Dafür ist er eingetreten mit Wort und Tat. (1851 zuerst.) Er hat ihre Kunst verständlich gemacht, und als ganz England sie auslachte, hat er Werke von ihnen gekauft, die heute mit Gold aufgewogen werden.

Das Jahr 1860 bezeichnet einen Wendepunkt. Er hatte erkannt, dass große Kunst nur auf einem Boden gedeiht, der zu ihrer Aufnahme bereit ist. Überall ist sie das Ergebnis einer durch Generationen vererbten Kultur, die sich nur unter günstigen sozialen Verhältnissen entwickeln kann. „Wenn das Quellwasser des Volkslebens getrübt wird, erlangt man keine hellschimmernden Wasserstrahlen vermittelst mathematischer Abhandlungen über ihre Formation.“ Hiervon ging er aus und suchte die ökonomischen Schäden zu ergründen, die der Kunstentwicklung in England hemmend entgegenstanden. Aus seiner Lebensanschauung, der künstlerisches Schauen ein religiöses Postulat war, möchte er nun das Volk für Kunst erziehen; einmal damit aus dem Handwerk nationale Kunst hervorgehe, aber auch um im Volk Empfänglichkeit dafür zu wecken. Die sozialen Schäden hemmen aber nicht nur diese Ziele, — Armut, Not, Elend, Stumpfsinn der Masse müssen überhaupt erst überwunden werden, um Kunst zu ermöglichen. Aus dieser Zeit stammen Werke wie „A joy for ever: Economics of art“ und „The two Paths“.

In der herrschenden Nationalökonomie sah er keine Hilfe, nur Hindernisse; sie hatte Gesetze festgestellt, die für kanonisch galten, und an deren traditioneller Giltigkeit niemand zu rütteln wagte. Carlyle legte die Axt an ihre Wurzeln, und Ruskin führte den ersten vernichtenden Streich. „Unto

this last“ ist sein drittes epochemachendes Werk, der Schlussstein seiner zweiten Periode.

„Unto this last“ (d. h. „Ich will diesem Letzten geben, gleich wie dir“ nach Matth. 20, Vers 14) schlug ein wie ein zündender Blitz. Die Aufsätze — (soeben in deutscher Übersetzung bei Diederichs erschienen) — sind ein leidenschaftlicher Protest gegen Stuart Mill, der diese Probleme verstandesmäßig regulieren will und die inkommensurable Sphäre des Gemüts dabei ausschaltet.

Ruskin fordert, dass Mitleid und Gerechtigkeit das Verhältnis von Arbeitgeber und Arbeitnehmer adle. Er schließt sich Carlyles Forderungen an, mit dem er nun in persönliche Beziehung tritt. Carlyle hatte zweierlei Arten Arbeit einander gegenübergestellt, brutalen Mammonsdienst und gottähnliche Arbeit. Ruskin unterscheidet zwischen einer den Menschen erniedrigenden und der ihn adelnden Arbeit. Er geht auch hier auf die Natur der Dinge zurück.

Mit Ausnahme der Arbeiter gebärdete sich ganz England als wolle man ihm Recht und Krone rauben. Presse, Industrie, Adel, Kaufmannschaft, alles erhob sich einstimmig gegen Ruskin. Er befand sich mit Carlyle „in einer Minorität von Zweien“. Denn das ganze Land huldigte dazumal Stuart Mill. Theoretisch ist der kapitalistischen Auffassung des Manchestertums damals der Todesstoß versetzt worden. Das Buch ist in einer Sprache geschrieben,

die viele für noch vollendeter halten, als die der Modern Painters. Das Vorwort schließt mit den Worten: „In der Nationalökonomie, die mit so feinen Elementen zu rechnen hat, wie die der menschlichen Natur, ist es nur möglich, letzte prinzipielle Wahrheiten zu finden, nicht aber unmittelbar Erfolg verheißende Wahrheit. Bestenfalls ist das, was sich davon verwirklichen lässt, fragwürdig, und was sich schließlich verwirklicht — unbegreiflich."

An seinen Idealen war ihm „ihre Unentbehrlichkeit wichtiger als ihre praktische Anwendbarkeit". Wie hoch sie lagen, ist aus einem Passus des Eagles Nest ersichtlich. Ein Großgrundbesitzer hat ihm mitgeteilt, er habe alles für seine Tagelöhner getan, was bei den gegenwärtigen Lohnverhältnissen möglich sei. Er habe ihnen gesunde Häuser mit Kanalisation gebaut; freilich seien es nur kahle Wände; an künstlerischen Schmuck sei nicht zu denken gewesen.

„Welche Konfusion in der Vorstellung," sagt Ruskin, „keinem Gutsherrn kommt es zu, seinen Leuten Häuser zu errichten. Jeder Bauer sollte sich nach eigenem Geschmack sein Haus selbst bauen und eigenen Geschmack haben. Er müsste sein eigener Künstler sein wie der Vogel, der sich sein Nest baut. Sollen Rotkehlchen und Goldammern genug Verstand haben, um es sich behaglich zu machen, und Dompfaffen gotische Ornamentik

aus trockenem Klematis auspicken — und ein englischer Pächter von seinem Gutsherrn mit vier kahlen Wänden und einem Kanalisationsrohr bedacht werden? Schon vor 200 Jahren baute der Schweizer Senne sich sein Chalet mit zierlicher Schnitzerei und schmückte es mit Inschriften, und doch verfügte er weder über Elektrizität noch Dampfkraft . . .“

Solange er sich in den Grenzen hielt, Ausbildung des Handwerkers zum Kunsthandwerk zu verlangen und Erlösung des Arbeiters aus der Tretmühle maschineller Tätigkeit, blieb das Publikum in seinem Behagen ungestört und applaudierte seinen Bestrebungen. Nun aber änderte er plötzlich die Angriffslinie, er warf sich allen Arbeitgebern entgegen, trat für die Rechte aller Arbeiter ein, griff nicht nur das Unrecht eines Standes an, sondern bekämpfte alle öffentlichen Schäden. Dies bezeichnet seine dritte Periode.

„Ich kann nicht mehr lesen, nicht Mineralien betrachten, noch sonst etwas treiben, das mir Freude macht. Selbst das Licht der Morgensonne ist mir verhasst, seit ich den Jammer verstehe und seine Anzeichen gewahre, auch ohne ihn zu kennen. Und keine Fantasie kann ihn sich bitter genug vorstellen. Ich will aber nicht länger schweigen sondern von nun an mein bischen Bestes tun, um das Elend zu mildern.“

1871 begann er Briefe an die Arbeiter Englands zu veröffentlichen, die später als „Fors Clavigera“ in vier umfangreichen Bänden erschienen. Der letzte Brief ist Weihnachten 1884 geschrieben. Der symbolische Titel bedeutet kurz gefasst den Schlüssel der Kraft zu tun, zu leiden und das eigene Glück zu schmieden.

Aber „selbst in diesem gesegneten England herrscht in vielen Bevölkerungsklassen Qual und Verzweiflung aus Mangel an Nahrung, Kleidung, Obdach, Feuerung. Es ist Sitte geworden, dass die Gebildeten und Wohltätigen diesen Übelständen abzuhelfen suchen, indem sie den Verhungernden und Erfrierenden Wissenschaft und Kunst nahe bringen. Ich habe eine hohe Auffassung von beiden; ich bin überzeugt, dass es der britischen Nation heilsam ist, über die Verdienste Michelangelos und den Kreislauf des Mondes belehrt zu werden. Ich selbst würde mich aber sehr dagegen wehren, solange mich hungerte und fröre. Ich bin sogar überzeugt, dass der gegenwärtige Eifer Unterricht in Malerei und Astronomie zu nehmen, irgendwie der Vorstellung erwächst, dass man sich in Kleider und Lebensmittel hineinmalen oder sterngucken könnte.“

In diesen Briefen wird er zum Ankläger aller Ungerechtigkeit der öffentlichen Zustände. In heftiger Polemik legt er dar, dass die sozialen Schäden niemals den gegenwärtigen Umfang hätten erreichen

können, wenn Gesellschaft, Staat und Kirche ihre Pflicht erfüllt hätten. Von 1872 ab gewinnen seine Auslassungen einen düsteren hoffnungslosen Charakter. Das Leben hat ihm eine tiefe unheilbare Wunde geschlagen in der herbsten Enttäuschung, die ihn treffen konnte. Eine akute Gehirnentzündung wirft ihn aufs Krankenlager, von dem er mit gelähmten Flügeln ersteht.

Die krankhafte Erregung, in der er nun häufig arbeitet, verhüllt zuweilen die Klarheit seiner Exposition und Ausführung. Er spricht wie in einem Zustand ekstatischer Entrücktheit, nicht wie jemand, der überzeugen will, sondern den Leser mit sich fortreißen, er weiß nicht wohin? Der prophetische Stil, dunkel, geheimnisvoll, eruptiv, der die Verkündigung seiner letzten Periode trägt, war ihr natürlich und angemessen. Seinen Utopien lag der Traum vom tausendjährigen Reich zu Grunde. Die moderne Erscheinungsform des Christentums erschien ihm als elender Kompromiss mit den Gewalten, die es unter sich haben sollte. Am strengsten ging er mit dem „Wuchersystem“ des Zinsnehmens ins Gericht. Er empfand die christlichen Forderungen so zwingend wie der heilige Franziskus und Menschen seines Schlages, die sich von übersinnlichen Mächten getrieben fühlen, das Dunkel der Erde zu lichten und bereit sind, ihre Person und alles, was sie haben, zur Verwirklichung ihrer Ziele einzusetzen. „Aber,“ sagt er, „es ist mir

„nicht ganz klar, inwiefern der Armen- und Almosen-Heilige und seine gewaltige Wirkung durch sein Armuts-Gelübde erhöht oder gemindert wurde. Wenn er Reich und Arm nur Liebe verkündet hätte und verstanden, dass Liebe dieselbe Seligkeit für alle Kreatur bedeutet; dass er recht tat, die Tauben dem Vogelsteller aus der Hand zu nehmen, damit sie ihre Nester bauten — und unrecht, in der Winternacht auf die Berge zu gehen, sich Puppen aus Schnee zu machen und zu sagen: Siehe, Franziskus — dies ist dein Weib, dies sind deine Kinder; wenn er, statt seines Vaters Gewerbe zu verlassen um Aussätzige zu pflegen, das Gewerbe geadelt und erhoben hätte und ehrenhafter gemacht als den Bettel — ob die Kinder seiner Heimat dann noch heute in den Toren des Tempels stehen würden, der sich über seinem Grabe wölbt, um von den Ungläubigen Almosen zu heischen?“ Die praktisch-sozialen Ziele, die er in der St. Georges-Gilde verwirklichen wollte, sind unausführbar, und obwohl er einen bedeutenden Teil seines großen Vermögens dafür opferte, im Sande verlaufen. Er kaufte Land an, auf dem keine Fabrik errichtet werden durfte; der Einzelne sollte sich dort durch seiner Hände Arbeit und Bebauen des Bodens allmählich ein Eigentum erwerben und mit der Gilde zu genossenschaftlicher Produktion in brüderlicher Gemeinschaft leben. Die Regeln, in die er eintreten musste, waren von ihm zu Ordens-

regeln ausgearbeitet, die den Ausblick in Leben und Welt verengten. Ihr Ausbau war ein individualsozialistischer Ausdruck puritanischer Grundideen, und — das Werk seines Verstandes. Er stand nicht auf der Höhe, von der aus er die Schäden erkannte, die er von hier aus bekämpfen wollte.

Soweit sich seine sozialpolitischen Zukunftsideale aus Fors Clavigera ersehen lassen, stehen sie aber in lebendigstem Zusammenhang mit der geschichtlichen Vergangenheit, und das Gedeihen der Gesamtheit wurzelt für ihn in der Notwendigkeit, sich der wahrhaftigen Überlegenheit einer würdigen Herrschaft unterzuordnen.

Sein Altruismus ist tiefer gegründet und rechnet mehr mit bedingten Größen als der des andern großen Altruisten, neben dem sein Name heute so oft genannt wird — Tolstoj. Ruskins Altruismus ruht auf seinem ausgesprochenen Individualismus. In allem, was er an neuen Impulsen und Strebungen lebendig macht, bindet er beides zum Ideal zusammen. Tolstojs Altruismus ließe sich etwa auf die Formel bringen: Liebe deinen Nächsten mehr als dich selbst, denn je weniger du dich liebst, umsomehr wirst du deinen Nächsten lieben. Ruskin dagegen würde sagen: Liebe deinen Nächsten als dich selbst. Und je höher, größer du dich selbst liebst, je stärker du als Selbst, als Ich wirst, umso stärker, höher, größer wirst du deinen Nächsten lieben. Beide Forderungen verflicht er zu

neuen Notwendigkeiten, sodass die eine bald die Voraussetzung, bald die Bedingung der anderen wird. Weil diese Größen aber in keiner Zuständlichkeit ganz aufgehen, weil sie fließen wie das wahrhafte Leben, wirken seine Forderungen so unausgeglichen und widerspruchsvoll. Auch hat er nie aufgehört, sie als Widersprüche zu empfinden, aber er hielt ihre höhere Einheit, ihre völlige Verschmelzung nicht für absolut unmöglich. Wohl kam es ihm auf Verwirklichung bestimmter Grundtatsachen an. Er hegte die tiefste Verachtung vor denen, deren Handlungen in Widerspruch mit ihren Forderungen an andere waren. In nichts war ihm Unwahrhaftigkeit so verhasst, als in solchen Verkündern des Evangeliums, die sich den ungerechten sozialen Zuständen gedankenlos anpassten. Hierin war er ganz mit Tolstoj einig, aber er hatte andere Ansichten über die wesentlichen Forderungen des Evangeliums. Er wusste aus eigenster Erfahrung, wie hemmend sie auf das Leben und die persönliche Entfaltung wirken, wo ihre „instant truth“ zu „constant truth“ erhoben wird. Er trat ihrer bedingungslos wörtlichen Auffassung sachlich so radikal entgegen wie Nietzsche, wenn auch sanft umschreibend in der Form. In ihm kam die Aussöhnung voll aber seltsam zum Ausdruck. So stark wie sein Individualismus war sein Altruismus. Aber seine Individualität äußerte sich stärker in unpersönlichen als persönlichen Strebungen. Sie bejahte sich am

höchsten, wo sie sich in der Hingabe an ein außer ihr Seiendes verneinte. Persönlichkeitsbewusstsein und Individualität waren in ihm getrennte Energien. Da er das Universelle in Natur und Kunst so stark erlebte, wie andere das Persönlichste, war es nur folgerichtig, dass er sein Ich nicht zum All zu erweitern suchte, vielmehr das All in sein Ich einströmen ließ.

Nirgends aber ist der Standard moralischer Verantwortung des Einzelnen für das Wohl aller Stände, aller Untergebenen wie für die gesamte Not und das Elend der Verkommenen und Geächteten so lebendig, als unter den sozial, geistig und sittlich hochstehendsten Persönlichkeiten in England. Ruskin, von dem Carlyle schrieb: „Jegliches Wort ist mir nicht nur aus dem Herzen, sondern ist vom ewigen Himmel herabgesprochen, es sind mit empyräischer Weisheit geflügelte Worte" — hat das Gefühl der Verantwortung, das vor ihm nur im Familienleben, Angehörigen und Freunden gegenüber galt, auf das ganze soziale Gebiet übertragen. Nur in dem Bereich der äußeren Politik sind seine Warnungen ungehört verhallt.

Im Eingang zu Stones of Venice stellt er England in Vergleich zu den anderen großen Reichen, die ihre Herrschaft über das Meer erstreckt haben: Tyros und Venedig. „Die erste dieser gewaltigen Mächte lebt nur mehr in der Erinnerung, die zweite im Verfall. Wenn die dritte — Erbin ihrer Größe —

durch ihr Beispiel sich nicht warnen lässt, kann sie von noch stolzerem Gipfel zu weniger beklagtem Untergang herabsinken.“ Und was hat wesentlich Venedigs Untergang herbeigeführt? Einige Seiten weiter heißt es: „Das eigentümlichste Phänomen in der Geschichte Venedigs ist die tiefgreifende Wirkung der Religion im Privatleben und ihre Machtlosigkeit im politischen Leben. Inmitten der Begeisterung, Ritterlichkeit, dem Fanatismus anderer europäischer Staaten steht Venedig von Anfang bis zu Ende da wie eine maskierte Statue von undurchdringlicher Kälte. Sie bewegt sich nur durch Druck auf eine geheime Springfeder. Das ist ihr Handelsinteresse; das einzige Motiv all ihrer bedeutenden politischen Handlungen und dauernder nationaler Kämpfe. Beleidigungen ihrer Ehre konnte sie vergeben, aber niemals Wettbewerb im Handel, den Ruhm ihrer Eroberungen berechnete sie nach ihrem Gewinn und übte Gerechtigkeit, wo es sie nichts kostete.“

Nie endende Angriffe von außen bestärkten ihn in der verdüsternden Überzeugung umsonst gearbeitet zu haben. Sie verbittern ihn mehr und mehr. Seine überreizte Sensitivität führt von 1878 an erneute Anfälle jener ersten Krankheit herbei. Jede dieser Attacken versenkt ihn in tiefere Schwermut und lässt ihn geistig geschwächt zurück. Dazwischen rafft er sich auf zu gewaltigen Weckrufen, in denen er sich bis zuletzt als das lebendige Gewissen

seines Volkes bezeugt; achtzigjährig ist er Januar 1900 gestorben.

In Frankreich hat man nächst England Ruskins Kulturbedeutung zuerst erfasst. Robert de la Sizeranne hat das Schönheitsverlangen, das tief in seinen religiösen Energien wurzelt, als treibende Kraft seines Lebens in „La Religion de la Beauté" wundervoll gestaltet. Jacques Bardoux, mit hingebendstem Fleiß und Benutzung vieler, neuentdeckter Quellen, sein Lebenswerk „John Ruskin" biographisch ausgearbeitet.
Ruskins weittragende Bedeutung hat der schwedische Nationalökonom Gustaf Steffen in „England als Weltmacht und Kulturstaat" weiteren Kreisen erschlossen. Er nennt ihn kurzweg den Schöpfer der gegenwärtigen Kultur Englands, der neue Werte, neue Maßstäbe auf künstlerischem und sozialem Gebiet geschaffen habe.
Eine genauere Darstellung hat Ruskin in dem nur allzu knapp gehaltenen Buch von Saenger gefunden. Unbegreiflich, dass dies Werk nicht allgemeineres Aufsehen gemacht hat. „John Ruskin, sein Leben und Lebenswerk" gibt eine präzise Darlegung seiner gewaltigen Lebensarbeit und überaus klare Übersicht der leitenden Fäden seiner oft ins Grenzenlose sich verlierenden Gedanken. Sein Lebenswerk ersteht mit plastischer Deutlichkeit. Die Formulierung seiner sozialen und ethischen

Ideale im Verhältnis zu seiner Kunstanschauung ist glänzend dargestellt und von Begeisterung für seinen Charakter getragen. Seinen Einfluss erklärt Saenger aus der Tiefe und Stärke seiner Emotionen, die das Gefühlsleben der schwer beweglichen Angelsachsen aufgerüttelt habe.

Ruskins mannigfaltige Einflüsse auf das Gesamtleben verfolgt er in ihren Verzweigungen. Einerseits die Erneuerung des Kunsthandwerks, das unter Ruskins Schüler Morris einen so hohen Aufschwung genommen hat, in der Glasmalerei, Teppichweberei, in Stoffen und Tapeten von künstlerisch stilisierter Eigenart. Andererseits auf dem Gebiet der Wohlfahrtseinrichtungen für die arbeitenden Klassen, der Kunstschulen, Volksmuseen, deren Sammlungen darauf berechnet sind, zunächst das Auge an den einfachen Schönheitsformen der Natur zu bilden; der University-Settlements, der Toynbee Hall, von seinem Schüler Toynbee gegründet, den Häusern der Octavia Hill, mit luftigen Wohnungen für Arbeiter. Es ist daraus ersichtlich, wie derartige Bestrebungen in Deutschland z. B. von Lichtwark in den Schulen, in den Hochschulkursen und den Arbeiterführungen durch Museen, alles Anlehnungen an Bestrebungen sind, die Ruskin vor mehr als fünfzig Jahren in England ins Leben gerufen hat.

Der einzige deutsche Kunsthistoriker von Fach, der sich mit Ruskin beschäftigt hat, Professor Paul

Clemen, hat in der Lützowschen Zeitschrift (1900) sein gesamtes Wirken und die Wirkungen, die von ihm auf die verschiedensten Gebiete ausgegangen sind, zusammenfassend dargestellt. Auch er hat sich dem Zauber dieser Persönlichkeit nicht entziehen können. Aber die Bedeutung seiner Ästhetik für die Kunstbewegung der Gegenwart ist ihm entgangen. Meine Arbeit hat dies zur Voraussetzung. Es war meine Absicht, Ruskins Ästhetik und Kunstanschauung zusammenfassend darzustellen. Je mehr ich aber in Modern Painters eindrang, um so unabweislicher drängte sich mir die Notwendigkeit auf, ihm selbst das Wort zu lassen. Wir besitzen wohl Äußerungen, Briefe, Tagebücher einzelner moderner Künstler über ihre Kunstanschauung, aber keine Ästhetik, die das Problem des Impressionismus, Naturalismus und Symbolismus gleichzeitig beleuchtete und an hervorragenden Künstlern großer Epochen erhellte.

Ich habe daher aus Modern Painters I und II Auszüge übersetzt, die zum Verständnis von Ruskins künstlerischem Werdegang unerlässlich sind. Ohne diese Übersetzungen wäre meine Arbeit nur ein Rumpf ohne Kopf. Sie erscheinen gleichzeitig als besondrer Band.

Im Eingang zu diesen Auszügen habe ich nachgewiesen, dass Ruskins „Ideas“ lediglich artistische Werte repräsentieren. Sie sind nur künstlerisch und nicht philosophisch zu verstehen.

Er ist der erste moderne Kunstkritiker, für den technische Ausdrucksmittel die unerlässliche Voraussetzung der Kunst bilden; aber auch nicht mehr. Denn was er unter Kunst versteht, ist Weihe des Lebens in jeder Hinsicht. Was er darüber gesagt hat, ist unerschöpflich.

Der Abschnitt aus Band I, der die Anwendung seiner Prinzipien auf einzelne, vorzugsweise englische Landschafter enthält, musste leider fortbleiben.

Seine Einleitung zu Band I enthält so viel Aktuelles, als sei sie für heute geschrieben. Aus dem II. Band, der sich mit dem Problem beschäftigt, was der Menschheit die Kunst bedeutet, und was das Wesen künstlerischer Fantasie sei, habe ich größere Abschnitte übersetzt. Ihr Inhalt möge meine Auswahl rechtfertigen.

Den dauernden Wert von Ruskins Kunstanschauung hat mir Bosanquets „History of Aesthetics" beglaubigt. Rüttenauers „Symbolischer Kunst" und Schumachers „Kampf um die Kunst" verdanke ich wertvolle Fingerzeige. Bardoux' Biographie sind wichtige Tatsachen entnommen.

Die hier vorliegenden Aufsätze, denen weitere folgen werden, machen nicht den Anspruch auf Vollständigkeit etwa im Sinne einer Biographie. Sie sind nach keiner Richtung erschöpfend. Sie sind nur ein Versuch, Ruskins Anschauungen aus seiner Persönlichkeit verständlich zu machen, und was

bedeutsam und bleibend an ihnen ist, aus ihrer nationalen Verkapselung zu lösen.

So viel wie möglich hat er selbst das Wort. Wie die Wirkungen eines Malers nur aus seinen Bildern selbst verständlich werden, auch wenn sie mit Engelzungen geschildert würden, so ist ein Künstler, dessen Ausdrucksmittel die Sprache ist, nur aus seinen eigenen Worten lebendig zu machen. Um mein Urteil zu begründen, habe ich als Frau und Dilettantin mich oft auf Autoritäten berufen müssen, was vielleicht den einheitlichen Charakter meiner Arbeit stört, aber nicht zu umgehen war. Meine Quellen sind in dem Anhang angegeben. Die Tatsachen sind Ruskins Selbstbiographie Praeterita und Collingwoods Lebensbild entnommen. Collingwood war sein langjähriger Sekretär und vertrauter Freund; er stand zu Ruskin etwa wie Eckermann zu Goethe. Seine intimen Mitteilungen sind das denkbar Zuverlässigste. Sein Werk leidet aber an dem Mangel aller Bücher über Ruskin: es macht seine Persönlichkeit nicht lebendig. Er ist zurückhaltend und ängstlich; er fürchtet indiskret zu werden und unterscheidet Wesentliches nicht immer von Unwesentlichem.

Professor Frederic Harrison in London, dem langjährigen Freund und sozialpolitischen Gegner Ruskins, verdanke ich wertvolle persönliche Mitteilungen. Ebenso hat mir Sir Henry Acland Einblicke in die Tiefe und Größe seiner lebenslangen Freund-

schaft mit Ruskin erschlossen. Miss Aclands Güte verdanke ich die von ihr aufgenommene Photographie, die bisher nur in Sir Henry Aclands Buch „The Oxford Museum“ erschienen ist. Mrs. Arthur Severn, Ruskins Nichte und Pflegetochter, die lange Jahre vor ihrer Heirat bei seiner Mutter gelebt, und in deren Familie Ruskin seine Heimat fand, hat mir 1899 noch eine persönliche Berührung mit ihm ermöglicht. Es war oben im Norden von England, im Lake-Distrikt, in Brantwood, in einer einfachen, altenglischen Cottage, geräumig und vornehm, efeuumsponnen und in wohlgepflegtem Garten hart am Coniston See gelegen, mit der Aussicht auf Berge, deren Formation und Linien an die bayrischen Alpen erinnern. Hier hat er den schwermütigen, wie er glaubte, unfruchtbaren Herbst und Winter seines Lebens gelebt.

Gehen konnte er nicht mehr. Er saß in einem hohen Lehnstuhl, eine kleine gebückte Gestalt mit rundem Rücken und schmalen Schultern. Das fast zierliche, feine Haupt war von machtvoller Wirkung, umwallt von dichtem, stahlgrauem Haar und langem weißem Bart. Die Nase, edel gebildet, energisch gebogen, sprang mächtig aus der durchgearbeiteten Stirn hervor. Ein mildes müdes Lächeln verklärte die einst straffen Züge. Aber am stärksten wirkten die von buschigen Brauen beschatteten Augen. Seltsame Augen, deren Farbe noch in dem Achtzigjährigen intensiv blau, wie

Kinderaugen; in deren Durchsichtigkeit man eintauchte, ohne auf den Grund zu gelangen: Ihr Blick, jungfräulich rein, klar, träumerisch — aber weltoffen; durchdringend — ohne Schärfe; warm, gütig, mit schalkhaftem Funkeln und schwermütigem Glanz. In ihrem elektrischen Feuer ein Schimmer ewiger Jugend. Das Blau der Gentianen, die abgeschnitten vor ihm in kleinen Gläsern standen, war nur dunkler als ihr Blick. Er redete nicht mehr, folgte aber dem Gespräch. Doch war es das mühsame Aufmerken eines Menschen, der für kurze Zeit aus einem traumhaften Zustand halber Bewusstlosigkeit erwacht und sich danach zurücksehnt. Er gab aber noch lebhafte Zeichen der Zustimmung und Ablehnung. Ich meinte, es sei ein fundamentaler Unterschied zwischen ihm und Tolstoj, dass er die Täler erhöhen wollte und jener die Gipfel erniedrigen; dass Tolstoj z. B. um Annäherung der Stände zu erzielen, von den oberen Klassen verlange, auf Reinlichkeit zu verzichten, während er bei den unteren Ständen gerade hierin für Kultur eingetreten sei. Dies erregte außerordentlich seine Heiterkeit. Und es leuchtete auf in den schwermütigen Augen, als er vernahm, dass man in Deutschland anfange, nach ihm zu verlangen.

ABSTAMMUNG UND VORFAHREN

> The greatest thing a human soul ever does in this world is to *see* something, and tell what it saw in a plain way. Hundreds of people can talk for one who can think, but thousands can think for one who can see. To see clearly is poetry, prophecy and religion — all in one. *Ruskin*

In vielen Geschlechtern reiht sich ein Glied an das andere ohne je über menschliches Durchschnittsmaß hinauszuwachsen. In anderen kündet sich in Einzelzügen der Vorfahren ein Steigen des Lebenssaftes, ein Ansatz zu Größe des Charakters oder der Begabung, ohne doch ein Außergewöhnliches zu erreichen. Bis dann in einem einzelnen die bedeutendsten Züge der vorhergegangenen sich in eigentümlich glücklicher Mischung zusammenfinden, einander steigern und zu einer Frucht ausreifen, größer und köstlicher als alle, die ein Baum derselben Gattung je getragen. Als wollte die Natur einmal zeigen, welche Größenverhältnisse sie im Menschen erreichen könne. Und doch! So genau man auch die Herkunft aller Einzelzüge einer Persönlichkeit nachweist, ihr Werden und Wachsen verfolgt — das Genie selbst bleibt immer ein Geheimnis und ein Wunder.

Man wird fragen, ob Ruskin denn ein Genie gewesen sei?

Versteht man darunter nur die wenigen großen Männer, die nicht einer, sondern aller Zeit angehören, durch welche menschliches Wesen den bleibenden Ausdruck seiner höchsten Offenbarung gefunden hat, dann war Ruskin kein Genie.
Fasst man aber nach Kant das Vermögen des Genies als intuitives Erkennen, das sich weder lehren noch lernen lässt, das zu einem gegebenen Begriff Ideen auffindet und sie so auszudrücken vermag, dass sie ihrer Mitwelt zu neuer Anschauung werden — dann war Ruskin ein Genie.
Fasst man Genie ferner als Vermögen, die vereinzelten Züge, Triebe und Impulse, die in einem Volke schlummern oder auseinanderstreben, zu erwecken, zusammenzufassen, und zu neuen Lebensidealen auszugestalten — dann war Ruskin ein Genie.
In Praeterita, seiner Selbstbiographie, kehren zwei Aussprüche beständig wieder: „Das beste an mir sind von jeher meine Augen gewesen"; und: „Mazzini hat mich den analytischsten Kopf in ganz Europa genannt."
Seine Augen waren von Kind an auf das Tatsächliche der ihn umgebenden Welt gerichtet. Und der Teil der Welt, der sich ihm zuerst erschlossen hatte, war die Natur. Seine Gemütswelt erwachte erst viel später. Hierzu trat das, was Mazzini als analytische Begabung bezeichnet. Mazzini kann unter Analyse aber unmöglich die Zerlegung eines Dinges oder

Begriffs verstanden haben. Denn totes Zergliedern und Auflösen hat niemandem ferner gelegen als Ruskin. Mazzini hat während seines Aufenthalts in England Stuart Mills Auffassung angenommen, der die Analyse ein Verfahren der Induktion nennt, durch welche man vom Besonderen aufs Allgemeine schließt. Aber Mazzini hat mehr damit sagen wollen. Ruskins Fähigkeit zu differenzieren zeigt, dass sein geistiges Sehvermögen auf derselben feinen subtilen Organisation beruht wie sein leibliches Auge. Als wäre sein Geistesauge mit einem Mikroskop bewaffnet, so sieht er Verbindungen, Verästelungen, Unterschiede und Gegensätze, wo der gewöhnliche Mensch nur eine gleichartige Fläche gewahrt. Er hat in hohem Maße die Fähigkeit, nicht nur vom Besonderen aufs Allgemeine zu schließen, sondern von einem Besonderen auf ein anderes Besondere, und Dinge organisch miteinander in Beziehung zu setzen, die Ähnlichkeit ihrer Grundbedingung und Gesetzmäßigkeit ebenso deutlich zu schauen, wie die ihn umgebende Natur. Und doch ist die wesentlichste Seite seiner Begabung damit nicht erschöpft. Was Mazzini seine analytische Fähigkeit nennt, erhob sich zu jener „Intuition“ — die nach Taine „eine lebendige und vollkommene Analyse ist“. Was er über associative und intuitive Fantasie in ihrer Bedeutung für die Kunst sagt, ist Ausdruck der genialsten Seite seiner eigenen Begabung. Seine Eingebungen

sind aber Anschauungen, die ihm in einer Fülle zuströmen, dass er sich ihrer häufig nicht erwehren kann. Auf dieser Geistesart beruht seine Ursprünglichkeit wie sein Mangel an System.

Aus diesem Vermögen hat er die gegenwärtigen Kultur-Ideale Englands geschaffen. Der Verkünder neuer nationaler Ideale entstammt meist einem Geschlecht, in dem sich verschiedene Rassen gekreuzt haben. Muss er doch instinktive Fühlung haben mit den verschiedenen einander oft widerstrebenden Elementen, aus denen sich die Nation zusammensetzt.

Die eigentlichen Engländer, Angelsachsen, sind kräftig, klar und nüchtern, von ausgesprochenem Wirklichkeitssinn; in praktischen Dingen umsichtig, tüchtig, energisch, und fantasielos auf allen geistigen Lebensgebieten. Für das, was ihm recht und billig erscheint, tritt der Engländer voll ein, überlässt es aber dem Einzelnen, seinen Kampf selbst auszutragen. Konservativ, wo es sich um Aufrechterhalten der Gesetze handelt, hat er keinen Sinn für Reform-Ideen, die sich nicht unmittelbar praktisch verwerten lassen.

Die Schotten, unberührter von altrömischer Kultur und normannischer Einwanderung, haben durch lange Kämpfe um die ihnen höchsten geistigen Güter, die Unabhängigkeit ihres Glaubens, sich einen tiefen Zug zur Verinnerlichung des Lebens errungen und bewahrt. Die englische Staatskirche

mit katholisierenden Tendenzen veräußerlichte die Religion und verquickte sie häufig mit politischen Interessen. Zeiten der Verfolgung prägten dem Schotten einen düsteren Zug zu Weltabgewandtheit und Askese auf. Jede unschuldige Freude am Schönen erschien ihm Sünde; die Liebe der Kinder zu den Eltern und der Eltern zu den Kindern durfte keine unmittelbare Gefühlsäußerung oder gar Zärtlichkeit annehmen. Strenge Pflichterfüllung und unbedingte Unterwerfung unter die elterliche Autorität traten an Stelle jeder Äußerung herzlicher Zuneigung (vgl. Carlyle von Paul Hensel).

Zwischen den später eingewanderten Stämmen der Angelsachsen und Schotten haben sich die keltischen Ureinwohner des Landes am reinsten in den Gebirgsdistrikten von Wales und Cornwall ihre Eigenart und ihren starken Unabhängigkeitssinn bewahrt. Ruskin bezeichnet sie als ursprüngliche furchtlose Kraft der Nation und Chamberlain, der wie auch Ranke, eine enge Verwandtschaft zwischen ihnen und den Urgermanen findet — deren Wesen Ruskin unter der Bezeichnung Goten zusammenfasst — stellt sie als die künstlerisch schöpferischen Geister des englischen Volkes hin. Gustaf Steffen behauptet, dass fast alle fantasiereichen und denktüchtigen genialen Engländer keltischen Ursprungs gewesen seien.

Ruskin ist schottischer Abkunft. Die Männer, die ihn am eindringlichsten beeinflusst haben, sind

ebenfalls Schotten, von Walter Scott an bis zu Thomas Carlyle. Sein starker religiöser Instinkt ist schottisches Erbteil; ebenso sein lebendiges Gewissen und seine moralischen Anschauungen, die so tief in seiner Gefühlswelt, wie in seiner logischen Erkenntnis wurzeln, und häufig von dem Moralkodex der Engländer abweichen. Die Verbindung von gesundem, nüchternem, etwas schlauem Menschenverstand mit excentrischer romantischer Empfindung; das eigentümliche Schillern zwischen Leichtsinn und Würde, Humor, kaustischem Witz und feinfühligstem Ernst, die unbedingte Wahrhaftigkeit in Übereinstimmung von Wort und Tat, sind alles charakteristisch schottische Eigentümlichkeiten und hoch in ihm entwickelt.

Er ist aber nicht nur Schotte, sondern Jacobit. Obwohl er einerseits einem Cromwell ergebenen Covenanter-Geschlecht entstammt, lag ihm die Treue den Stuarts gegenüber von der andern Seite her im Blute; eine Tradition, die in hundertjährigen Nöten und Kämpfen den Familiencharakter wesentlich bestimmt hatte. Sie tritt in Ruskins literarischem Geschmack, seinen politischen und Gesellschafts-Idealen besonders hervor; in dem seltsam revolutionären Toryismus, den er in Fors Clavigera verkündet, monarchisch, demokratisch und royalistisch zugleich, der sich eng an hergebrachte überlieferte Sitten und Gebräuche klammert und so utopistisch-ideale Ziele verfolgt; in der Ro-

mantik altruistischer Selbsthingabe, der Bereitschaft sich der schwachen unterdrückten Partei anzuschließen und dem leidenschaftlichen Verlangen nach poetischer Gerechtigkeit.

Seine Vorliebe für Frankreich und die Franzosen, obwohl er sie scharf kritisierte, ist auch ein jacobitischer Zug. Carlyle, der geradewegs von den Covenantern abstammt, hatte ebenso entschiedene Vorliebe für deutsche Geistesart.

Auch der Hochland-Kelte ist in Ruskin lebendig. Über den Ursprung der Familie ist wenig bekannt. Im achtzehnten Jahrhundert taucht der Name Ruskin — Rough-skin: Rauhe Haut — zuerst in Edinburg auf. Ein gälischer Häuptling des Namens war in Kriegsläufen dort eingewandert. Der Urenkel trägt so offenbare Züge keltischen Temperaments und keltischer Geistesart, wie sie nur je das Leben eines mittelalterlichen, romantischen Heerführers oder Barden bestimmt haben. John Ruskins Ideale sind keltischen Ursprungs.

Er ragt in England hervor unter den Künstlern, Dichtern, Schriftstellern und Rednern, deren Inspiration auf das Fortleben Ossianischer Naturanbetung, Fingalschen Heldentums und des irischen Heiligen Columbanus frommer Wanderlust zurückführt. Der hochgespannte Freiheitsdrang, die unbezwingliche Tapferkeit unbehinderter Meinungsäußerung, die Tiefe der Fantasie, der Durst nach Schönheit und der Zug zur Mystik, die das Leben

als unergründliches Mysterium empfindet, und es sich in der Kunst zu deuten sucht: das Alles sind so entscheidend keltisch-germanische Züge, dass sein englischer Biograph Collingwood, Ruskin geradezu als eine Wiedergeburt keltischen Geistes feiert.

Diese entgegengesetzten Strebungen treten in seinem Leben und Schaffen deutlich auseinander. Jede kommt voll zum Ausdruck ohne die anderen zu beeinträchtigen. Sein Leben wird geregelt durch den schottischen Puritanismus, und verläuft in den Bahnen einer beinahe philisterhaften Eingeschlossenheit. Sein Innenleben erhebt sich zu den höchsten Möglichkeiten visionären Schauens und intuitiven Erkennens. So war er der geborene Exponent dieses eigentümlich zusammengesetzten Volkstums. Er hatte Berührungspunkte mit all seinen Elementen und konnte sie einander begreiflich machen. Denn ohne Fühlung mit der Wirklichkeit lässt sich kein Ideal aufstellen. Der Künstler, der ein puritanisch gesinntes Volk zum Kultus der Schönheit heranbilden wollte, musste es dazu an seinem religiösen Feuer entzünden. Der Seher, der engherziger Sinnenfeindschaft die Leben erweckende, Leben verfeinernde und Leben vertiefende Bedeutung der Leidenschaft erschließen sollte, musste reinen Herzens, lauteren Wandels sein, aber eindringende Fantasie für die Natur der Dinge besitzen. Wer auf den Genuss an-

gelegten Naturen die Verwerflichkeit entnervender Sensationen ins Gewissen schieben wollte, musste den Sinn für hohe Sensationen zu wecken wissen, und das Gefühl nicht mit Verstandeserwägungen abspeisen. Um das Publikum künstlerische Beurteilung der Kunst zu lehren, war die Erkenntnis technischer Mittel und ästhetischer Voraussetzungen, auf denen die Kunst beruht, Vorbedingung. Um den Künstlern verständlich zu machen, was das Publikum begreift, war es erforderlich, in der Ideenwelt der Vergangenheit wie der eigenen Zeit heimisch zu sein. Und der Prophet, der einem Volk, das mit seinen Traditionen verwachsen, das soziale Gewissen wecken wollte, musste Sympathie für althergebrachte und geschichtlich gewordene Verhältnisse hegen.

ELTERN

> Sie waren aber alle Beide fromm vor Gott und gingen in allen Geboten und Satzungen des Herrn untadelig. *Lukas 1, 6*

Sein Großvater väterlicherseits gehörte zu dem gebildeten Kaufmannsstand und war Weinhändler in Edinburg.

Sein Vater John James Ruskin ist 1785 geboren. Er besuchte die berühmte Hochschule in Edinburg und erhielt eine gründliche klassische Bildung. Tatkräftigen, aufgeweckten Temperaments, war er von schwärmerischer Gemütsart und leicht beweglichen Herzens. Unklar darüber, wo der Schwerpunkt seiner Veranlagung lag — denn seinen litterarischen Neigungen hielt das Erwachen seines künstlerischen Interesses für Malerei und Architektur das Gleichgewicht — trat er in Berührung mit Thomas Browne, einem bekannten Philosophen jener Tage. Er war es, der zuerst erkannte, dass sein praktischer Verstand, sein Erfassen der Wirklichkeit bedeutender war, als seine künstlerische Begabung. Er riet ihm Nationalökonomie zu studieren; aber die äußeren Verhältnisse machten es unmöglich. Der Vater war bankerott geworden, nahm selbst ein unglückliches Ende und hinterließ nichts als Schulden. Der Gedanke an eine wissenschaftliche Laufbahn musste endgültig aufgegeben werden. So trat er in London in ein großes

Kaufmannshaus ein. Mit ihm zugleich war dort ein junger Franzose tätig, Peter Domecq, Besitzer spanischer Weinberge. Er etablierte sich später selbständig und übertrug John James sein Londoner Zweiggeschäft. Das bedeutete tatsächlich Leitung der Firma, denn der Londoner Betrieb war der wichtigste. So wurde er Teilhaber der Firma Ruskin, Telford & Domecq. „Domecq lieferte den Sherry, Telford das Kapital und Ruskin den Verstand.“ Sensitiv im Punkt der Familienehre, beschloss er zuerst die Schulden des Vaters abzuzahlen, ehe er einen Pfennig für sich zurücklegte. Er führte das Geschäft allein. Er leitete die Korrespondenz, er machte Reisen um Aufträge zu erhalten, er leitete die Einfuhr, lernte die Winzer in Spanien an, und sah sich allmählich an der Spitze eines ausgedehnten Geschäfts. Er konnte seines Vaters Gläubiger befriedigen und hatte ein gesichertes, reichliches Einkommen. Nach dem frühen Tode seiner Mutter hatte eine Cousine Margaret Cox die Führung des väterlichen Haushalts übernommen, und war bald seine Vertraute geworden. Als er sich etablierte, verlobte er sich mit ihr. Nach neun Jahren angestrengtester unablässiger Arbeit und treuen Harrens gedachte er sie endlich heimzuführen. Sie wünschte den Zeitpunkt aber noch hinauszuschieben, bis es ihm eines Abends mit Hilfe des Geistlichen gelang, sich nach altschottischer Sitte sofort mit ihr trauen zu lassen. Dann führte er sie in

London in das Haus ein, das er für sie bereitet hatte.
Allmählich hatte der tägliche Verkehr in der Familie es ihm zur Gewohnheit gemacht, alle Interessen mit ihr zu teilen. Sie war ihm unentbehrlich geworden. Um mehrere Jahre älter und ihm an geistiger Reife und Geschlossenheit des Wesens überlegen, war es nur natürlich, dass er bald mit Verehrung und Bewunderung, die ein leiser Hauch von Liebe bewegte, zu ihr aufblickte. Sie war nicht sein Ideal, er hegte keine schwärmerische oder gar leidenschaftliche Neigung für sie, hatte aber unbegrenztes Vertrauen in ihren hochgemuten Charakter und ihre nüchterne Klugheit. Nach Ansicht des Sohnes hat er sie mit derselben sicheren Gelassenheit zur Lebensgefährtin erwählt, mit der er sich später seine Geschäftsteilhaber aussuchte. Sie dagegen war in ihn, den sie an Begabung unendlich hoch über sich stellte, wirklich verliebt. Wohl besaß sein erregbares Temperament in seiner Arbeitskraft, energischem Tätigkeitsdrang und unbedingtem Ehrgefühl Garantien, aus sich heraus ein wünschenswertes Gleichgewicht zu finden, ohne den Halt in einer Natur zu suchen, zu der ihn nicht die Liebe zog. Es muss aber auch in ihm neben einem nüchternen Zug der Wunsch ausschlaggebend gewesen sein, an einer starken einheitlichen Persönlichkeit heranzureifen. Sie war aus kleinbürgerlichen Verhältnissen nach Edinburg

in eine geistig bewegte Atmosphäre versetzt worden, und hatte sich bald heimisch darin gefühlt. Thomas Browne gewann bedeutsamen Einfluss auch auf sie. Der Sohn meint, sie habe wärmer für ihn gefühlt. Das Interesse des feinen Gelehrten für John James scheint ihr den Blick eröffnet zu haben, dass mehr in ihm sei, als sie anfangs geglaubt. Ihr Bildungstrieb suchte volle Betätigung erst, als er um sie warb; denn nun wollte sie selbst sich ihm als geistig ebenbürtig empfinden, und was sie als Pflicht erkannte, tat sie. Auch wusste sie es anderen zum Maßstab ihres Tuns und Denkens zu machen. In ihr war der kategorische Imperativ ausschlaggebend. Verstand und unentwegtes Wollen wurden von einer puritanisch herben Gottesfurcht in ganz bestimmte Bahnen gelenkt, und ihre angeborene Unnachgiebigkeit genährt und vor sich selbst gerechtfertigt, durch den gesetzlichen Charakter ihrer Frömmigkeit. Ihr Christentum trug ein ausgesprochen evangelikales Gepräge; eine Richtung der anglikanischen Kirche, in der eine naturgemäße Reaktion gegen den Rationalismus des 18. Jahrhunderts zum Ausdruck kam. Stark methodistische Züge, dogmatisch spitzfindig ausgearbeitet, wurden erwärmt von gesteigerter, aber unfreier Gefühlsseligkeit. In hohen Menschen, die sich ganz auf diese Gedanken konzentrierten, mussten sie eine eigenartige Energie des auf sich Beruhens entwickeln. Wie ein

Rebstock, dem alle Ranken beschnitten sind, seinen Saft auf das Treiben einer einzigen großen Frucht verwendet, die schwer und einsam herniederhängt, ohne doch das Aroma der kleineren Trauben zu gewinnen. In dieser Frau waren aber einige individuelle Seiten zu stark, als dass sie sich dem System schablonenhaft bis ins einzelnste angepasst hätte.

Ihr Erkenntnistrieb war lebendig, obwohl auf das konfessionelle Gebiet beschränkt; auch war sie ehrgeizig; sie setzte ihr Bestreben darein, alles zu verstehen, was ihr Mann ihr entgegenbrachte. Aber diese Züge gingen durch einen unelastischen, herben Charakter; sie war eingeengt von Vorurteilen, die sie im Verkehr mit Menschen unfrei machten. Nichts was an sie herantrat ließ sie gelten, bevor sie es an dem Maßstab ihrer sittlichen Grundsätze geprüft hatte und stichhaltig gefunden. Sie hatte sich an unbedingte Selbstbeherrschung gewöhnt, die auch ihr Empfindungsleben durchdrang. Sie handelte nicht nur nach Prinzipien, sie empfand auch nach Prinzipien. Die Selbstzucht scheint ihr jede Möglichkeit unmittelbarer Gemütsäußerung benommen zu haben, was ihr Kind, wenn auch lange unbewusst, so bitter entbehrt hat. Der Sohn spricht von ihr in anerkennendem, aber eigentümlich kühlem, pflichtmäßigem Ton, als habe sie es in seinem Herzen trotz aller mütterlichen Treue nicht über einen

Achtungserfolg hinausgebracht. So charakterisiert er sie als prüde, aber ebenso milde im Urteil wie unantastbar in ihrem Wesen. Persönlich zurückhaltend, seien ihr doch die christlichen Grundgedanken zur zweiten Natur geworden; sie habe z. B. ein Mädchen, das aus Liebe gefallen sei, nicht verachtet, noch unter sich gestellt. „Ihre Barmherzigkeit trug göttlich allumfassende Züge. Sie konnte jede Leidenschaft und jede Hoheit des Weibes verstehen und liebte Byrons Margaret Cogni und ihren Wirklichkeitssinn vielleicht ebenso wie Falieros rechtmäßige Gattin. Sie konnte hell und herzlich lachen ohne mokanten Beigeschmack, doch hatte ihre Heiterkeit gelegentlich eine etwas derbe Färbung.“ Züge, die Wirklichkeitssinn bekunden, und die Fähigkeit, dem Leben gerecht zu werden. Auch finden sich hie und da Inkonsequenzen in ihrem Verhalten, die es bezeugen, dass ihre Instinkte von Natur stark und gesund waren und sich bewährten, sobald sie ihnen Gehör verstattete. Ruskin nennt dafür ihre Auffassung für die Tänzerin Taglioni: „Obwohl meine Mutter mir ohne ernstlich zu remonstrieren erlaubte, mit meinem Vater das Theater zu besuchen, hatte sie selbst die strengsten puritanischen Vorurteile gegen die Bühne. Sie genoss das Theater aber so sehr, dass ich glaube, sie empfand das Opfer, das sie ihr Verzicht kostete, als Preis, den das Gesetz der Tugend für das, was in ihrer Konzession an

meinen Vater und mich sündig war, annahm. Sie war jedoch einmal mit zur Taglioni gegangen, und ihr Instinkt für die unschuldige Schönheit und die wunderbaren Bewegungen dieser verkörperten Grazie des Jahrhunderts war so stark, dass sie von da ab ein Auftreten der Taglioni nie versäumte." Es ist begreiflich, dass sie bei oberflächlicher Bekanntschaft unliebenswürdig erschien. Die Jugend hat sie in späteren Jahren mehr gefürchtet, als geliebt. Den wenigen aber, die ihr Vertrauen gewannen, blieb sie eine treue, erprobte Freundin. „In unserem Hause herrschten unverbrüchliche Formen; während meiner ganzen Kindheit hatte ich das Gefühl, dass wir in gewisser Weise über unseren Freunden und Verwandten stünden, und sie mehr oder weniger patronisierten; dass es eine Auszeichnung für sie sei, wenn wir sie durch unser Beispiel belehrten und dass wir berufen seien, durch das, was uns zukam, und was dem Bestand der Gesellschaft frommte, sie in gehöriger Entfernung von uns zu halten. . . Meiner Mutter Freundlichkeit nahm immer den Charakter guter Ratschläge an; aber sie war gänzlich frei von weiblicher Neugier." Sie gehörte zu den seltenen Menschen, die in jeder Hinsicht hohe Ansprüche an sich selbst stellen und immer suchen, sich und ihre Umgebung zu heben. Das bleibt nicht nur ein schwieriges, sondern auch ein undankbares Unternehmen. Sie schüchterte die Menschen ein und wurde dadurch selbst verlegen

und unsicher. Im Leben war sie einsam, und in ihrer Häuslichkeit blieb es still. Dass sie so wenig Umgang hatte, lag nicht in ihrem Puritanismus. Aber sie war zu stolz, um solchen, die sozial über ihr standen, entgegenzukommen. Und eine an Hoheit ebenbürtige Natur scheint ihr in ihren Kreisen nicht begegnet zu sein. Das Porträt von Northcote stellt sie in rotem Mantel dar, Gestalt und Antlitz seitwärts gewandt. Es zeigt edle, regelmäßig geschnittene, männliche Züge und feste Entschlossenheit, ja Herbigkeit in dem bedeutenden, vornehm wirkenden Kopfe.

In ihrem Verhältnis zu dem jüngeren Manne muss sich etwas gouvernantenhaftes erhalten haben. Der Sohn deutet öfter darauf hin. Z. B. dass der Vater und er einen Spaziergang im Gebirge nicht genossen hätten, weil sie gewusst, dass die Mutter solch Vergnügen am Sonntag Nachmittag nicht billige und daheim eine Predigt lese. . . Sie habe immer gehofft, der Sohn werde Geistlicher werden und die Weltlichkeit des väterlichen Weinhandels durch die Überweltlichkeit seines Berufs ausgleichen.

John James hatte Zeit gefunden, neben unermüdlicher Arbeit künstlerische Interessen zu pflegen. Seine vielen Reisen hatten ihm Verständnis für Naturschönheit und Architektur geweckt. Sein Aquarellieren erhob sich über die durchschnittlichen Dilettantenleistungen. Er war romantischen

Stimmungen zugänglich, doch ward sein mannigfaltiges Empfinden durch bestimmte Ansichten geregelt und zusammengefasst. Aber die übermäßige Arbeitslast vor der Heirat hatte die Kraft seiner Jugend gebrochen, „durch den Heroismus, mit dem das Opfer von beiden Seiten erkauft worden war. Ich hätte es nicht vermocht — urteilt der Sohn — und halte es außerdem für unklug. Die Jahre des Wartens hatten meines Vaters Gesundheit geschwächt, und völlig hat er sich nie davon erholt. Auch mussten die Eltern ihren Sohn zurücklassen, als er eben anfing, ihre Hoffnungen zu rechtfertigen.“ Aus der schweren Arbeitszeit war ihm ein Hang zur Pedanterie, peinlicher Genauigkeit und Umständlichkeit geblieben den er nie abgelegt hat, obwohl er Geschäftssorgen über künstlerischen Bestrebungen vergessen konnte. In größerem Kreise erschien er schüchtern. Da er sich nicht leicht und unbefangen geben konnte, wirkte er unbedeutender als er war. Seine Geschäftsgewandtheit war dagegen bedeutend. Die Comptoirarbeit war ihm eher interessant als mühsam. Freigiebig, war es ihm doch unangenehm, übervorteilt zu werden. So intakt wie im Privatleben war er aber auch als Geschäftsmann. Die Qualität und Güte seiner Weine erlangten großen Ruf und der Sohn hat ihn aus heiligster Überzeugung mit der seltsamen Grabschrift geehrt: „Hier ruht ein vollkommen ehrlicher Kaufmann“.

Auf seinem Jugendbildnis von Gordon wirkt der obere Teil des Kopfes seltsam fesselnd: scharfsinnig und fantasievoll, doch die herabgezogenen Mundwinkel geben ihm einen verdrießlichen Ausdruck. Ein späteres Porträt von Copley stellt uns vor sensitive ausdrucksvolle Züge, deren Träger in jedem Zoll der Gentleman ist. In einem Porträt von Northcote aus noch vorgeschrittenerem Alter, ist statt des schwärmerischen Ausdrucks Schwermut in die Augen getreten.

Diese Züge der Eltern genügen, um auf die wunderbar einheitliche Verschmelzung, die ihre Steigerung in dem Sohne erfuhr, hinzuweisen. Schopenhauer hat beobachtet, dass sich die Begabung der Mutter und der Charakter des Vaters auf den Sohn vererbe. Dies trifft hier nicht ganz zu. Die Eltern besaßen beide ungewöhnliche Charakterstärke und das künstlerische Talent war jedenfalls väterliches Erbteil. Unter beider Vorfahren finden sich jedoch Elemente genug, deren Kreuzung eine überaus hohe Steigerung und Verfeinerung ihrer Grundzüge verbürgten. In dem Sohne war das keltische Feuer durch nüchterne Frömmigkeit langer Generationen gemildert und durch das kühle Blut eines nordischen Seefahrers gedämpft. Die künstlerischen Neigungen des Vaters, sein Sinn für das Tatsächliche, die Rechtlichkeit und Rastlosigkeit seiner Seele kristallisierten sich um den Kern des mütterlichen Wesens — unerbittliche Liebe zur Wahrheit und strenges

Pflichtgefühl. Daraus erwuchs eine Einheit moralischer Kraft, die sich unbeirrbar auf die ästhetische Veranlagung übertrug, und alle unverbrauchte Leidenschaft, die in den Eltern unter der Asche ihrer Vorurteile geschlummert hatte, stieg in dem Sohne zu reiner, leuchtender Flamme empor.

KINDHEIT

Wie an dem Tag, der dich der Welt verliehen,
Die Sonne stand zum Gruße der Planeten,
Bist alsobald und fort und fort gediehen,
Nach dem Gesetz wonach du angetreten.
So musst du sein, dir kannst du nicht entfliehen,
So sagten schon Sibyllen, so Propheten,
Und keine Zeit und keine Macht zerstückelt
Geprägte Form, die lebend sich entwickelt.

Goethe

John Ruskin war das einzige Kind seiner Eltern. Er ist am 8. Februar 1819 geboren. Des Menschen Persönlichkeit erbaut sich auf seiner vererbten Anlage, auf seiner Erziehung oder dem Milieu dem er entstammt, und der besonderen, nur ihm eigentümlichen Individualität, die mit ihm geboren ist, und deren Gesetzen er nicht entgehen kann.

In John Ruskin treten die individuellen Züge früher und entschiedener hervor, als in anderen Kindern. Sie entwickeln sich stetig und schnell, greifen immer wieder auf ihre Grundbedingungen zurück und betätigen sich auf immer neuen Gebieten. Sein äußeres Leben ist einförmig. Um so stärker sind die Spannungen seines Inneren.

Er hat gelegentlich mit okulten Mächten gespielt und erklärt, Saturn hätte bei seiner Geburt die

Gestirne gelenkt, und unglückbringende Mächte hätten über seinem Leben gewaltet.
In Reichtum ist er aufgewachsen, aber seine Gesundheit ist zart, hat ihn zeitlebens gehemmt und oft gequält. Dem Glück des ihm beschiedenen Genies hält das Scheitern fast aller persönlichen Wünsche das Gleichgewicht und die heftige Reaktion seines allzu nervösen, sensitiven Temperaments mindert seine lebhafte Genussfähigkeit. Ruhm und Ehren waren ihm peinlicher, als sie verdienten.
Während seine Glückslinie nach Ausspruch der Chiromantie oben und in der Mitte abbricht, steigt sie anfangs gerade empor.
Der erste Teil seiner Selbstbiographie Praeterita — soviel wie Vergangenheiten — spiegelt seine frühsten Eindrücke wieder mit der Unmittelbarkeit des kindlichen Erlebens in allen Skalen der Empfindung, wie es in der autobiographischen Litteratur unerreicht sein dürfte. Clemen hat sie mit Recht, eine der entzückendsten Jugendschriften der Weltlitteratur genannt. Wir erblicken die Welt, wie jenes Kind sie geschaut hat, und blicken zugleich in eine Natur von jener unnachsichtigen Wahrhaftigkeit, die das Verschweigen nebensächlicher Umstände schon als Lüge empfindet, und sich nie scheut, Dinge auszusprechen, die sie als wahr erkennt, auch wo sie früheren Lieblingsmeinungen widersprechen. Denn nichts war ihm

mehr zuwider als gewöhnliche Klugheitsregeln. Mit der Lauterkeit der Seele, die sich hier vor uns auftut, enthüllt sich uns ein Mensch, an den sich niedere Gewalten, die andere binden, niemals herangewagt haben. Mit sprudelndem Humor macht er das eigene Milieu und das seiner Verwandten lebendig. „Obwohl es mir nicht gerade angenehm ist, dass meine Onkel Bäcker und Gerber waren ... Aber die Träume, und noch weniger die Wirklichkeiten der frohen Tage, die ich bei ihnen verlebt, möchte ich nicht mit den romantischen Jugenderinnerungen der Edelleute, die in waldumfriedeten Gärten und in Schlosshallen aufgewachsen sind, vertauschen." Er erzählt, was er diesen Verwandten verdankt, von denen sich seine Eltern — ihm unbegreiflich — anfingen zurückzuziehen, als namentlich im Vater der Wunsch erwachte, „einen geistlichen Obern aus mir zu machen, dessen überfeinerte Manieren ihm Zutritt zu den höchsten Kreisen fleischlicher und geistiger Aristokratie eröffnen sollten".

Die Mutter hatte sich und den Knaben Gott geweiht. „Fromme Mütter, die über ihre Kinder schon verfügen, noch ehe sie geboren sind, verstehen darunter die Hoffnung, ihnen werde gelingen, was den Söhnen Zebedäi nicht gelang: den Platz zu Jesu Rechten und Linken im Himmelreich einzunehmen."

Die Unfreiheit dieser Natur macht es ihr unrätlich,

ihrem Kinde Zärtlichkeit zu erzeigen, und ließ sie hart werden in Anwendung ihrer Erziehungsmethode. Als es, erst wenig Monate alt, auf dem Arm der Wärterin weinend nach dem blanken brodelnden Teekessel die Ärmchen ausstreckt, besteht sie darauf, ihm den Willen zu lassen; das verbrannte Kind sollte das Feuer durch Erfahrung meiden, und wenn das nicht half, durch Strafen lernen, sich ihre eigene Selbstzucht anzueignen. Es gab Schläge, wenn er die Treppe herabfiel: er sollte vorsichtig werden.

Die Eltern wohnten zuerst in London mitten in der Stadt. Als der Knabe vier Jahre alt war, bezogen sie ein eigenes Haus mit Garten in der südwestlichen Vorstadt Herne Hill, in der Gegend, wo später der Crystal-Palace errichtet wurde. Damals trug die Umgegend noch einen völlig ländlichen Charakter. Zwar liegt das Haus auch jetzt noch in einer schattigen Allee, zwischen Häusern von Gärten umgeben. Aber die Aussicht über das weite hügelige Land ist verbaut, Straßen mit Geschäftsbetrieb haben Wiesen und Halden verdrängt.

Mit großer Anschaulichkeit enthüllen sich uns die ersten Kindheitseindrücke: Spielzeug durfte er nicht haben, außer einem alten Schlüsselbund. Puppen, mit denen sich eine Schwester der Mutter über ihn erbarmte, wurden ihm fortgenommen. Da blieb ihm nur übrig, die Muster und Farben

der Teppiche auswendig zu lernen und die ihn umgebende Welt anzustarren. „Vor dem Fenster stand ein herrlicher, eiserner Pfosten, aus dem die Sprengkarren gespeist wurden, da öffneten sich wunderbare kleine Falltüren, und Röhren wie eine Boa constrictor wurden daran angelegt. Nie ward ich müde, dieses Geheimnis zu beobachten, gespannt wartete ich auf den Moment, wo das Wasser zu tröpfeln begann."

Beim Lesen seiner Schilderungen meint man zu vergehen in der Vereinsamung des nur zu sorgsam behüteten Kindes, dem nichts abging, dem gegenüber aber Vater und Mutter auch nie aus ihrer Reserve und Unpersönlichkeit heraustraten. Zu den Lichtseiten seiner Kindheit zählt er: „Nie habe ich meine Eltern mit erhobener Stimme zusammen reden hören, nie ein geärgertes oder nur leicht verletztes oder beleidigtes Aufleuchten ihrer Augen gesehen, wenn sie verschiedener Meinung waren. Nie einen Dienstboten schelten oder nur heftigen Zank gehört." Nie sei eine nur momentane Unordnung im Hauswesen vorgekommen, nie etwas in Eile erledigt worden; von Sorgen ist ihm nie etwas nahegetreten, selbst hat er nie etwas Unrechtes getan, ausgenommen vielleicht, dass er das Auswendiglernen einer tugendhaften Sentenz verschob, um einer Wespe am Fenster oder einem Vogel im Kirschbaum zuzuschauen. Und er hatte nie Kummer erlebt. „Ich gehorchte dem

erhobenen Finger von Vater und Mutter, wie ein Schiff dem Steuer, nicht nur ohne in Gedanken zu widerstreben, sondern ihre Direktive als Teil meines Lebens und Teil meiner Kraft auffassend; als ein Gesetz, das mir half, und zu jedem moralischen Entschluss so notwendig war, wie das Gesetz der Anziehungskraft zum Sprung. Nichts wurde mir versprochen, was mir nicht gehalten wäre; mir mit nichts gedroht, was mich nicht traf und nichts gesagt, was nicht wahr war. So erfuhr ich, was Friede, Gehorsam und Glaube sei. Daneben erlangte ich die Gewohnheit, gespannt aufzumerken mit Augen und Gedanken . . . Das sind die Lichtseiten meiner Kindheit, daneben stehen ebenso große Schattenseiten."

„Ich hatte nichts zum Liebhaben. Meine Eltern waren mir sichtbare Naturgewalten, die ich nicht anders liebte wie die Sonne und den Mond; noch weniger liebte ich Gott; nicht als ob ich mich mit ihm überworfen oder mich vor ihm gefürchtet hätte; ich fand nur, was man mich als Gottesdienst lehrte, unangenehm und was man sein Buch nennt, nicht unterhaltend. Ich hatte keine Kameraden zum zanken, niemandem beizustehen, niemandem zu danken. Nicht einmal ein Dienstbote durfte etwas für mich tun, das ihm nicht geheißen war. Weshalb sollte ich der Köchin für ihr Kochen danken oder dem Gärtner für seine Blumenpflege, wenn die eine nicht wagte, mir ohne mütterliche

Erlaubnis eine gebratene Kartoffel zu geben, und der andere meine Ameisennester zerstörte, die den Weg aufwühlten? Es machte mich zwar nicht lieblos und selbstsüchtig, aber wehrlos. Denn als die Liebe über mich kam, erfasste sie mich, der nie etwas zu bewältigen gehabt hatte, mit völlig unbezwinglicher, unbezähmbarer Gewalt. Ferner hatte ich nichts zu erdulden. Gefahr oder Schmerz irgend welcher Art waren mir unbekannt, meine Kraft war nie geübt, meine Geduld nie auf die Probe gestellt, und mein Mut nie gestählt worden. Nicht als hätte ich mich vor irgend etwas gefürchtet, weder vor Gespenstern, Gewittern oder Getier; denn meine größte Versuchung zum Ungehorsam war einmal der leidenschaftliche Wunsch gewesen, in einer Menagerie mit Löwenkätzchen zu spielen. Drittens wurden mir keine gesellschaftlichen Formen beigebracht, es genügte, wenn ich dem kleinen Kreis in unserem Hause nicht lästig fiel und ohne Schüchternheit antwortete. Aber es wurde mir später noch unmöglich, mich gewandt, leicht und taktvoll zu benehmen. Der schwerste Nachteil lag aber darin, dass mein eigenes Urteil über Recht und Unrecht und die Fähigkeit selbständig und unabhängig zu handeln — denn mein Denken war von jeher vielleicht zu unabhängig — gänzlich unentwickelt blieben. Zügel und Scheuklappen waren mir nie abgenommen worden. Kinder sollten so gut ihre

Zeit außer Dienst haben, wie Soldaten. Gehorcht das Kind, wo es soll, muss das kleine Geschöpf auch früh lernen, selbständig zu handeln. Es sollte auf das ungesattelte Pferd seines eigenen Willens gesetzt werden und versuchen, es durch eigene Kraft zu bändigen. Aber die über meine Jugend unaufhörlich ausgeübte Autorität machte mich, als ich endlich in die Welt hinausgeworfen wurde, unfähig, eine Zeitlang mehr zu tun, als mich von ihrem Wirbel treiben zu lassen . . . Der Unterschied zwischen unserem Garten und dem Paradies, wie ich es mir vorstellte, war der, dass bei uns alle Früchte verboten waren und ich keine Tiere zu Gefährten hatte. In anderer Hinsicht entsprach der Garten für mich jedem Vorzug des Paradieses. Meine Mutter gab mir nie mehr zu lernen auf, als ich in wenig Stunden bewältigen konnte. Sie, deren größte persönliche Freude ihre Blumen waren, pflanzte und beschnitt oft neben mir, wenn ich in ihrer Nähe war. Ich dachte nie daran, etwas hinter ihrem Rücken zu tun, was ich nicht vor ihren Augen getan hätte; ihre Gegenwart legte mir daher keinen Zwang auf, war mir aber auch keine besondere Freude, denn da ich meist allein war, hatte ich gewöhnlich meine eigenen kleinen Angelegenheiten zu besorgen und war mit sieben Jahren schon geistig ganz unabhängig von Vater und Mutter. So kam es, dass meine Fantasie sich auf unbeseelte

Dinge erstreckte — Himmel, Blätter und Kiesel, die es innerhalb meines Edens zu betrachten gab."
Später löste ein Baukasten aus kleinen Ziegelsteinen, aus denen er Bauten aller Art aufführen konnte, den Schlüsselbund ab. Größer geworden, erhielt er eine kostbare Gabe, eine als Modell gearbeitete Brücke, die er nie müde ward, auseinander zu nehmen und wieder aufzubauen. „Die unbegreiflich passive Befriedigung die ich empfand, wenn ich immer dasselbe wiederholte, war die günstigste Vorübung für meine spätere Fähigkeit, den Dingen auf den Grund zu kommen. Durch dies Spielzeug lernte ich mit sieben Jahren praktisch die Gesetze kennen, auf denen Festigkeit der Bogen und Türme beruht. Diese Strukturstudien wurden weiter ausgebildet durch meine Gewohnheit, auf Spaziergängen mit meiner Wärterin, allen Maurern, Steinsägern und Straßenpflasterern aufmerksam zuzusehen. . . . Ebenso genau betrachtete ich Lebensweise und Wachstum der Pflanzen. Es lag mir nichts daran, sie zu pflegen oder gar für sie zu sorgen, so wenig es mir eingefallen wäre, für Vögel, Bäume oder den Himmel zu sorgen. Ich tat nichts, als sie an und in sie hineinstarren. Nicht in krankhafter Neugier, sondern in bewunderndem Erstaunen zerpflückte ich jede Blume, bis ich alles von ihr wusste, was Kinderaugen wahrnehmen können. Ich legte mir Schatzkammern von Samenkörnern an, als wären

es Perlen und Kugeln gewesen, ohne daran zu denken, sie zu säen."

Im Sommer war das Kind mit seinen Eltern auf dem Lande. Besuche bei Verwandten in Schottland fallen in seine ersten Lebensjahre. Dort waren Kinder, mit denen er spielen konnte, aber sein liebstes Spiel ist: „fließendes Wasser zu betrachten. . . . Eine eigentümliche Ehrfurcht entwickelte sich in mir vor den Seen und Schluchten, wo das Wasser bald schwarz, bald braun, bald blau schillerte. . . . Das erste, was in meiner Erinnerung zum Ereignis ward, war ein Spaziergang mit meiner Wärterin nach Derwentwater. Staunen und Freude überkam mich, als ich durch die Höhlungen der moosbewachsenen Baumwurzeln in den dunklen See hinabblickte."

Dieser so früh bei ihm hervortretende ästhetische Grundzug entwickelte sich gleichzeitig mit dem moralischen Empfinden, das die Mutter in ihm geweckt hatte. Als er Konsonanten noch nicht richtig aussprechen konnte, auf einem Stuhl stand und predigte: Menschen seid gut! — zur selben Zeit hatte der Maler Northcote ein Porträt von ihm gemacht und ihn im Garten dargestellt, fröhlich dem Beschauer entgegenlaufend. Auf die Frage des Malers, welchen Hintergrund er dem Bilde geben solle, hatte er geantwortet: „Baue Bege". — „Die blauen Berge erinnerten mich an die Stachelbeerbüsche im Garten meiner Tante. Es scheint mir aber doch charakteristisch, dass ich schon damals

nicht diese auf das Bild haben wollte, sondern die dahinterliegenden blauen Berge." Die Züge dieses Kinderbildes auf dem er noch als Mädchen gekleidet ist, in Weiß mit blauer Schärpe und blauen Schuhen, sind schon von ausgesprochen knabenhaftem Gepräge in ihrer edlen scharfen Bildung und strahlenden Energie. Denn das Kind war nicht unglücklich in seiner Einsamkeit und äußeren Abgeschlossenheit.

Schon als kleiner Knabe wurde er auf die Reisen mitgenommen, die seine Eltern im vierspännigen Wagen durch England und Schottland machten. Er kannte kein größeres Entzücken, als von seinem erhöhten Bänkchen aus die Welt um sich her wie ein aufgeschlagenes Bilderbuch zu betrachten. Anfangs wurden diese Reisen aus geschäftlichen Rücksichten unternommen, und bei wachsendem Reichtum ausschließlich zum Vergnügen. Die herrschaftlichen Besitztümer der Großen des Landes, erregten nie des Knaben Wunsch ein solches Schloss selbst zu bewohnen, die weiten Gründe und Gärten sein Eigen zu nennen. Sein Genießen war von jeher ästhetisch betrachtend. Das Kind fand es viel hübscher, in kleinem Hause zu wohnen, und diese Herrlichkeiten nur anzuschauen. Wie früh ihm die Natur Maßstab seines Schönheitsgefühls war, erhellt daraus, dass er eine kleine Cousine, die später mit ihm erzogen wurde, nicht mochte, da ihre Locken künstlich gedreht waren.

Der Eindruck dieser Reisen, namentlich durch gebirgige Gegenden, reichte so weit zurück wie seine Erinnerungen. Sein Naturgenuss „war an Intensität nur der Freude zu vergleichen, die ein Liebender in der Nähe einer edlen gütigen Herrin fühlt, aber nicht deutlicher zu erklären oder zu definieren als das Gefühl der Liebe selbst. . . Obwohl kein bestimmt religiöses Gefühl damit verbunden, war immer die Wahrnehmung vorhanden, dass die ganze Natur etwas Heiliges sei, vom kleinsten bis zum Unendlichsten. . . . Es war ein instinktives Grauen mit Entzücken gemischt; ein undefinierbares Erbeben, wie es sich uns manchmal als Gegenwart einer dem Körper enteilenden Seele kündet. Völlig empfand ich dies nur, wenn ich ganz allein war; es durchschauerte mich von Kopf bis zu Fuß mit Freude und Furcht, wenn ich zuerst wieder an das Ufer eines Bergstromes trat, wo das Wasser dunkel um die Kiesel kreiste; wenn zuerst die hügelige Ferne gegen Sonnenuntergang anstieg und ich die erste verfallene, mit Bergmoos bewachsene Mauer sah. Ich kann das Gefühl nicht annähernd beschreiben. Es war wie eine Art Herzenshunger, der in der Natur, wo ich die Gegenwart eines heiligen großen Geistes spürte, gestillt wurde . . . Wordsworths: es verfolgte mich wie eine Leidenschaft — gibt es nicht wieder, denn es ist nicht wie — sondern es ist Leidenschaft. Es kommt nur darauf an, wie sie sich von anderen Leiden-

schaften unterscheidet. Was für ein menschlich, hervorragend menschliches Gefühl es ist, das den Stein um des Steins und die Wolke um der Wolke willen liebt? Ich hielt Steine für Brot, aber sicherlich nicht auf Befehl des Teufels. Ich war anders als andere Kinder. . . Ich konnte stundenlang auf das Meer starren und staunen . . . ich interessierte mich garnicht für die Naturgeschichte der Muscheln, Krabben, des Seetangs oder der Gallertsterne; nur für Kiesel. Blödsinnig erscheint es mir jetzt, dass ich die unbezahlbare Jugendzeit in Träumen und Entrückung vergeudet habe. Es war eine byronhafte Leidenschaft, nicht ohne Bedeutung; aber entsetzliche Zeitverschwendung. . . . Alle tüchtigen Jungen schwärmen für Boote; darum liebte ich die Berge am meisten, die aus Seen aufstiegen. Auch auf dem Festlande marschierte ich am liebsten auf den losesten Kieseln, weil mich ihr Knirschen an den Meeresstrand erinnerte. . . .“

In Ruskins Werdegang wie in seinem ganzen Leben, beruht das Meiste was an ausschlaggebendem Einfluss an ihn herantritt, auf Zufall. Methodisch und konsequent war in seiner Erziehung nur das Lesen der Bibel und Auswendiglernen einzelner ihrer Abschnitte, womit die Mutter jeden Tag mit ihm begann. Lesen lehrte er sich mit drei Jahren selbst durch Anschauung. Sein im Betrachten geübtes Auge fand spielend die Formen der Buchstaben heraus, merkte sich ihre Zusammensetzung und

verstand bald ihre Bedeutung. Dann lockte es ihn die Buchstaben nachzubilden, und er lernte in gedruckten Typen schreiben, für die er immer eine Vorliebe behielt. Auch Geographie lernte er zuerst am Globus, wie er sich lesen gelehrt hatte. Daher zeitlebens nur das Erkennen für ihn war, was ihm Anschauung geworden. Geschichte lernte er aus Walter Scotts Erzählungen eines Großvaters. In die Poesie war er eingeführt so früh wie wenig Kinder. Popes Homerübersetzung verließ ihn nicht, seit er lesen gelernt. Als leichtere Kost hatte er Kinderbücher, mit der bekannten moralisierenden Tendenz englischer Jugendschriften. Doch hat er Miss Edgeworth bis in sein Alter hinein Geschmack abgewonnen. Der erste schriftstellerische Versuch des siebenjährigen Knaben war eine Nachahmung ihrer Kinderbücher. „Harry and Lucy" wurde in gedruckten Lettern in einen roten Lederband eingetragen und mit Zeichnungen illustriert. Der Eingang dieser Erzählung ist in Praeterita mitgeteilt und bemerkenswert durch die genaue meteorologische Beobachtung eines Gewitters und der poetischen Schilderung seiner Wolkenbildung. Zugleich fällt in diese frühe Zeit ein eifriges Studium von Geologie und Mineralogie, für das er zeitlebens dasselbe leidenschaftliche Interesse behielt. Als siebenjähriges Kind suchte er die verschiedenen Bestandteile des Bergkristalls zu entdecken: „Mein Durst nach sichtbaren Tatsachen war so lebendig

und zugleich so methodisch, wie ich es nie bei einem anderen Kinde erlebt habe, . . . mein Glück in der Betrachtung dieser Dinge ließ mir alle äußeren Pflichten des Daseins überflüssig erscheinen. Das Anschauen der Natur führte mich damals zu dem Versuch, meine Beobachtungen in törichte Reime zu fassen. Mit neun Jahren begann ich die erste größere Dichtung EUDOSIA: über das Universum, worin in pathetischen Jamben Formation und Bepflanzung der Erde im einzelnen gepriesen wird. In zweihundertundzwanzig Reihen erhebt die Beschreibung sich von der Rose bis zur Eiche."
Als er elf Jahre alt wird, beginnt neben dem lateinischen Unterricht, den ihm die Mutter erteilt, sein Studium des Griechischen, für das er nicht zu arbeiten braucht. In der Zwischenzeit amüsiert er sich damit, Verse zu machen, z. B. an Dampfmaschinen und den Regenbogen. Er zeichnet Landkarten und kopiert Cruikshanks Illustrationen zu Grimms Märchen mit fast unglaublicher Genauigkeit. „Dafür konnte ich aber nichts aus dem Kopf zeichnen, weder Katze noch Maus, weder Boot noch Busch."
Cruikshank war ein berühmter englischer Karrikaturenzeichner zu Beginn des neunzehnten Jahrhunderts. Ruskin hat 1868 eine neue Auflage dieses Buchs bevorwortet und charakterisiert die Illustrationen als „echte bewundernswerte Kunst; sie stehen auf gleicher Höhe mit den Märchen;

die Originalradierungen haben in der meisterhaften Nadelführung seit Rembrandt nicht ihresgleichen". Ein Jahr zuvor hatte er begonnen nach der Natur zu zeichnen. „Mein erstes Skizzenbuch enthält einzelne Winkel aus Dover und den Hauptturm der Kathedrale von Canterbury in Umrissen, den der Versuch entstellt, einzelne Teile auszuführen. Diese Skizzen trugen mir wenig Befriedigung und noch weniger Lob ein. Aber mein Instinkt für Architektur hat sich darin entwickelt. Bemerkenswert für den, der angeborenen Gaben nachforscht." Mit elf Jahren erhält er den ersten Zeichenunterricht. Mr. Runciman steht aber in seiner Erinnerung in Ungnade, weil er seinem starken Talent zu feiner Federzeichnung keine Anregung gewährte. „Er ließ mich nur seine manerierten wirkungslosen Zeichnungen kopieren und lähmte die Kraft meines Geistes und meiner Hand. Und doch hat er mich viel gelehrt und mir noch mehr suggeriert: Perspektive und die Gewöhnung in der Zeichnung das Wesentliche hervorzuheben; er erklärte mir die Bedeutung der Komposition ohne selbst komponieren zu können."
Die Fürsorge für Ausbildung seiner Talente verdankte er der Einsicht und dem Verständnis des Vaters, der anfangs der Mutter die Erziehung allzusehr überlassen hatte und kaum wagte, in ihre Bestimmungen einzugreifen. Als er aber sah, dass es nicht gegen ihre Prinzipien verstieß, wenn

er dem Knaben Geschichten erzählte, führte er ihn allmählich in die Literatur ein. „Im Winter durfte ich von sechs Uhr an — nicht früher — mich im Wohnzimmer aufhalten, und saß in einer kleinen Nische hinter einem niedrigen Tisch. Ich aß Butterbrot, trank Milch und saß wie ein Götzenbild in meinem Heiligtum, während meine Mutter strickte und mein Vater vorlas; ich hörte zu, solange ich Lust hatte. Scotts Waverley-Romane waren damals das Entzücken aller literarisch gebildeten Kreise, und ich entsinne mich kaum der Zeit, wo ich sie nicht kannte. Dann hörte ich wiederholt Shakespear vorlesen und den ganzen Don Quixote, meines Vaters Lieblingsbuch, worüber ich mich damals bis zur Ekstase amüsierte. Heute ist es für mich eins der traurigsten, ja in mancher Hinsicht verletzendsten Bücher. Dann las mein Vater Auszüge aus Goldsmith, Verfasser des Vicar of Wakefield und Johnson vor . . . . Es ist schwierig, die Mischung von Gut und Böse auseinander zu setzen, die ich aus der Literatur dritten Ranges gewann, die ich den lateinischen Klassikern vorzog. Meine teils kindische, teils stumpfsinnige oder gar blödsinnige Art, dieselben Dinge tagelang anzustarren, übertrug sich aufs Lesen, sodass ich dieselben Bücher in einem Jahre wiederholt lesen konnte. Ich war sogar stolz auf mein Vermögen, den Gang der Ereignisse bald zu vergessen, da ich dadurch die Spannung immer

neu genoss. Es wundert mich nur, dass es mir erlaubt wurde, mit untergeordneten Büchern so lange in meinem Winkel zu hausen. Es ist mir unverständlich, dass mein Vater, der leidenschaftlich wünschte, ich möchte eines Tages wie Byron schreiben, nicht einsah, dass Byrons frühe sprachliche Vollkommenheit auf dem Studium der hervorragendsten Dichter und Schriftsteller aller Literaturgebiete beruhte, und auf einer Belesenheit, die sich bei keinem anderen Autor in so jungen Jahren findet. Ich wäre aber zu einer so anstrengenden Gehirnarbeit unfähig gewesen, denn mein eigentliches Talent zum Zeichnen beanspruchte die beste Kraft des Tages. Beim Lesen gewöhnlicher Romane ruhte ich mich aus. Ich war wohl erst zehn Jahre alt, als mein Vater mich zuerst in Byron einführte. Manfred hatte mich, wahrscheinlich wie auch Macbeth, durch die Erscheinung der Hexen gefesselt. Mein klösterliches Dasein änderte sich aber in verschiedener Richtung, als ich zwölf Jahre alt wurde. Ich durfte am Wein nippen; ich wurde ins Theater geführt und an Festtagen durfte ich sogar mit meinen Eltern zu Mittag speisen. Beim Dessert las mein Vater dann etwas besonders Genussreiches vor, das für gewöhnlich als gefährlich beanstandet wurde. Die Noctes Ambrosianae regelmäßig, wenn sie erschienen — ohne eine Ungezogenheit zu übergehen; zuletzt den Schiffbruch im Don Juan. Als mein Vater sah, dass ich diese

Episode würdigte, las er fast alles übrige. Ich erinnere mich, dass er und meine Mutter sich etwas entsetzt über Tisch ansahen, da ich, als sie mich später frugen, was wir lesen sollten, sofort um Juan und Heidée bat. Mein Wunsch blieb unerfüllt und im Gefühl, dass irgend etwas daran nicht richtig sei, drang ich nicht weiter darauf, stammelte selbst eine Entschuldigung, was die Sache nur verschlimmerte."

„Man wird sich vielleicht wundern, dass meine Mutter auf all dies einging, ich hebe daher besondere Züge ihrer Prüderie hervor. Es ließ sich freilich erraten, dass sie, nachdem sie sechsmal die Bibel ganz mit mir durchgelesen hatte, meinetwegen keine Scheu vor unumwundenen Ausdrücken hatte. Es könnte aber weniger selbstverständlich erscheinen, dass sie ebenso energisch und warmherzig wie mein Vater mit allem, was an Byron schön und edel war, sympathisierte; dass ihr gesunder Verstand ihren Puritanismus genügend aufgeklärt hatte, zu der Einsicht, dass wo Shakespear und Burns offen dalagen, kein Grund vorhanden sei, Byron geheim zu halten, obwohl er mir damals noch nicht in die Hand gegeben wurde. Sie vertraute meiner Anlage und Erziehung und hatte nicht größere Besorgnis, ich könne ein Corsar oder Giaur werden, wie ein Richard III. oder Salomo. Und sie hatte Recht. Byron hat mir nie geschadet. Was mir später geschadet hat, waren Lebens-

erfahrungen und Bücher niedriger Gattung, die für unterrichtend galten.“

Die Reisen im vierspännigen Wagen werden später auf das Festland ausgedehnt, und die Schilderung der Fahrten mit Kurier und Jungfer atmen unendliches Behagen. Ein stimmungsvolles Kulturbild jener Tage und Ausdruck des Genießens der Eltern, die alle neuen Eindrücke wie Anlage eines geistigen Kapitals betrachteten, von dessen Zinsen man ausgiebig zehren müsse. Rogers Reisebilder mit Turners Radierungen hatten ihren Wunsch erweckt, mehr von der Welt zu sehen. Es musste seltsam auf den Knaben wirken von einem Sonntag zum anderen aus der Langeweile eines endlosen Gottesdienstes, dessen Vorgefühl ihm schon die letzten Tage der Woche überschattete, aus der spießbürgerlichen Gemeinde einer kahlen Kirche in die Feierlichkeit der glanzvollen Hochmesse in dem gotischen Wunderbau der Kathedrale von Rouen versetzt zu werden, wo sich die malerischen Hauben der normannischen Bäuerinnen fantastisch hin und herbewegten . . . . . .

Auf der ersten dieser Reisen kommen sie nach der Schweiz. Schon im Schwarzwald bemächtigt sich ihrer die erregte Erwartung auf die Alpen. Ruskins Sprache wird pathetischer und wärmer. Sie kommen nach Schaffhausen. Sie gehen gegen Sonnenuntergang dem Rhein zu und haben nach Süden und Westen das offene Land vor sich. „Da plötzlich —

seht — dort drüben! Man konnte es nicht einen Augenblick für Wolken halten. Klar wie Kristall hob es sich scharf von dem durchsichtigen Horizont ab, rosig von der sinkenden Sonne. Unendlich viel höher als wir uns träumen ließen. Die Paradiesespforten könnten sich nicht ahnungsvoller auftun, noch die Umfriedungen des Todes hehrer und heiliger am Himmel stehen . . . Kein Zeitpunkt ist denkbar, der einem Kinde meines Temperaments eine beseligendere Aussicht ins Leben eröffnet hätte. Freilich mein Temperament war das der Zeit! Wenig Jahre zuvor hätte kein Kind mit dieser Leidenschaft für Berge und ihre Bewohner geboren werden können. Erst Rousseau hatte die sentimentale Liebe zur Natur erweckt und Walter Scott das Verständnis für Menschen jeder Gattung. Der heilige Bernhard von La Fontaine, der den Montblanc mit Kinderaugen betrachtet, erblickt die Madonna darüber tronend. Mir aber stand die Schönheit der Alpen in ihrem Schnee so hoch wie die Menschlichkeit ihrer Bewohner. Weder für sie noch für mich begehrte ich anderer Trone am Himmel als Felsen, und anderer Geister als Wolken. Gesunden Leibes und feuriger Seele verlangte ich nichts zu sein, als das, was ich war. Schmerz kannte ich nur so weit, um den Ernst des Lebens zu würdigen, aber nicht so weit, dass er meine Spannkraft erschlafft hätte. Mein Verständnis erreichte die Höhe meines Empfindens,

und der Anblick der Alpen erschloss mir nicht nur die Schönheit der Erde, sondern schlug mir auch das erste Blatt ihres Buches auf. An jenem Abend entschied sich mein Schicksal; was es geweiht und Werte schaffend gemacht hat, ist auf jene Stunde zurückzuführen."

In menschlichen und persönlichen Dingen ganz unter dem Gesetz stehend, das für Puritaner wie seine Mutter absolut feststehend war, gab es unter den einförmigen häuslichen Verhältnissen und bei seiner Veranlagung keine andere Möglichkeit, sich zu entwickeln, als auf einem Gebiet, das nicht von diesem Gesetz umzäunt und vernagelt war. Überall sah er sich gebunden —: aber die Natur war freigegeben, die sichtbare Natur ein von dem Gesetz und der Respektabilität unbeackertes Feld. So lebte er sein häusliches Leben mit den Eltern, fast wie eine Unwirklichkeit, im Vergleich zur Intensität seines geistigen Erwachens zu allen Schönheiten, die anderen verborgen blieben.
Es berührt seltsam, bei einer so auf den Tatbestand und die Wahrheit der Dinge gerichteten Geistesart, zu lesen, wie die äußeren Erlebnisse, Berührungen mit Menschen noch in der Erinnerung des alten Mannes, der so scharf beobachtet, fast verblassen neben der Glut und Intensität, mit der die frühesten Natureindrücke zu einem ganz eigenen Bewusstseinsleben in ihm erwacht sind. Hier war

das Kind zu Hause. Hier war sein Schauen — Erleben; hier war alles wirklich, merkwürdig, wunderbar und ahnungsreich. Aber nicht nur vages Empfinden, sondern Erkennen und Insichaufnehmen der Tatsache von Wolkenbildungen, ihrer Formen und Wandlungen; von Wellenbildungen, der Abstufungen von Klarheit und Farbe des Wassers und seines Gefälles. Ein Betrachten der Wiesen, der Struktur der Bäume und der blauen Hügel in der Ferne, dem Duft des Dämmerlichts und der Strahlenbrechung der Sonne. Das Erblühen des Mandelbaumes und die Frühlingsherrlichkeit des Apfelbaums waren in seinem Leben Ereignisse so nachhaltig und unvergesslich, wie ein Theaterabend im Leben anderer Kinder. Blüten entzückten ihn mehr als Früchte. „Sehr früh hatte ich das Prinzip erfasst, das ich fünfzig Jahre später, in Proserpina dargelegt, dass Same und Früchte der Bäume um der Blüten willen da seien, und die Blüten nicht um der Frucht willen. Das erste freudige Ereignis des Jahres war das Kommen der Schneeglöckchen, das zweite und wichtigste — die Mandelblüte —, jede andere Heiterkeit von Wald und Garten folgte darauf in ununterbrochener Herrlichkeit blühender Blumen und schattender Blätter; und lange Jahre hindurch — bis das ganze Leben mir zum Herbst wurde — war mein Hauptgebet, dass der gütige Himmel in der Frühlingszeit die Mandelblüte vor Frost bewahren möge."

Es hatte sich eine Genauigkeit im Schauen, im Erfassen von Natur und Landschaft in ihm entwickelt, die auf Beanlagung beruhend, unter einer Umgebung, die der Entwicklung anderer Seiten des Knaben günstiger gewesen wäre, schwerlich so tief gewurzelt hätte, um später so hoch und zu so voller Krone sich auswachsen zu können. Was ihm hätte zum Schaden gereichen können, und wobei ein Kind von geringerer Begabung zugrunde gegangen wäre, wird die Veranlassung zur selbstherrlichen Entwicklung seiner höchsten Gaben.

JUGEND UND UNIVERSITÄT

. . I do exult to see
An intellectual mastery exercised
O'er the blind elements; a purpose given,
A perseverance fed; almost a soul
Imparted to brute matter. I rejoice
Measuring the force of those gigantic powers
That, by the thinking mind, have been com-
pelled
To serve the will of feeble-bodied man.

Wordsworth

Should not the society of my friend be to me poetic, pure, universal, and great as nature itself? Ought I to feel that our tie is profane in comparison with yonder bar of cloud that sleeps on the horizon, or that clump of waving grass that divides the brook: Let us not vilify but raise it to that standard. *Emerson*

Wie so vieles in seiner Entwicklung auf Zufall beruht, so auch die Persönlichkeit der Lehrer. Eine sympathische Begegnung des Knaben mit dem Geistlichen entschied über dessen Wahl zum Lehrer des Griechischen. Auch der spätere wissenschaftliche Unterricht erfolgt nicht nach vorgefassten Plänen. Keine durch Geistes- oder Charakterkräfte hervorragende Individualität hat seine erste Jugend beeinflusst. Bestimmende geistige Einwirkungen hat der in seiner eigenen Welt lebende Knabe auch durch die Freunde seiner Eltern nicht erfahren. Nur hat sich früh in ihm Abneigung

gegen den Handelsstand befestigt. Das Bildungsniveau der Kaufleute, die bei seinem Vater aus- und eingingen, erschien ihm allzu gering. Er nennt einige Knaben, mit denen er zeitweilig gemeinsam unterrichtet wurde. Doch wich ihr Interessenkreis und ihre Gemütsart so sehr von der seinen ab, dass die Berührungen oberflächliche blieben. Für seine Zukunft hatte der Vater nur eines fest ins Auge gefasst: seine Ausbildung auf der Universität. Er hatte den Mangel wissenschaftlicher Bildung selbst zu schmerzlich empfunden, um für den Sohn nicht alles Heil von gelehrter Schulung zu erhoffen. Die Universität Oxford wurde für einige Studienjahre in Aussicht genommen.

Oxford galt von alters her als Sitz der Gelehrsamkeit, die sich aber seit Ausgang des Mittelalters auf Philosophie, Geschichte und Literatur beschränkte. Die Universität pflegte hauptsächlich klassische Studien und blieb in der scholastischen Metaphysik befangen. Selbst diese wurde aber nicht im Geist echter Philosophie gelehrt. Es ist merkwürdig, sagt Acland, dass Männer, die Aristoteles und spekulative Dogmen der Scholastiker erklärten, ganz außer acht ließen, welche Energie Aristoteles und Galen auf das Studium der organischen Naturgesetze verwandt hatten. Nach Roger Bacon hat es noch Jahrhunderte gedauert, bis diese bedeutende englische Universität zu bewegen war, Naturwissenschaft

als wesentlichen Bestandteil ihrem Lehrplan einzuordnen. Jetzt war die Zeit gekommen, da nach schweren Kämpfen der Bücherstaub des Scholastizismus von dem frischen Wind der freien Forschung fortgefegt werden sollte. Die neuen Errungenschaften in der Naturwissenschaft traten auf allen geistigen Gebieten umgestaltet hervor. Das Interesse daran war elementar erwacht und suchte in stetem Aufstieg die Traditionen der alten Alma-Mater zu durchbrechen. An Stelle der Verallgemeinerung und a priori Methoden war die exakte experimentelle Forschung getreten. Ihre Voraussetzungen wurden von der jüngeren Generation auch auf das Studium der Klassiker übertragen.

Aber auch die Wogen kirchlicher Kämpfe gingen in jenen Tagen hoch. Die Anfänge der Wandlungen in der anglikanischen Kirche, die sie mehr und mehr der römischen Kirche nach Tendenz, Lehre und Ritus angenähert haben, so dass man heute von Anglo-Katholizismus spricht, fallen in jene Zeit. Bei der angelsächsischen Bereitschaft, die Ergebnisse jeder geistigen Strömung unmittelbar praktisch zu verwerten, führte die Neubelebung mittelalterlicher Ideale zur Wiedererweckung mittelalterlicher Theologie, die Widerhall in dem verfeinerten Teil der Nation fand, der sich von der nüchternen, puritanischen Engherzigkeit des Evangelismus abgestoßen fühlte. Aber so wenig wie der englische

Geistesverwandte Schleiermachers, F. W. Robertson, der gleichzeitig dort mit Ruskin studierte, zur Parteinahme an der Bewegung hineingerissen wurde, so wenig und noch viel weniger interessierten den jungen Ruskin theologische Fragen.

Das Studentenleben auf englischen Universitäten verläuft in wesentlich anderen Geleisen als auf dem Kontinent. In Oxford wohnen die jungen Leute in den alten palastähnlichen gotischen Colleges, inmitten herrlicher Parkanlagen. Sie sind bestimmten Hausordnungen und der Oberaufsicht der Fellows unterstellt. Taine räumt diesem System große Vorzüge ein. In Frankreich entschuldige der junge Mann sein liederliches Treiben damit, dass er um das Leben zu verstehen, sich mit allem befassen müsse. Er lerne es auch kennen, aber so, dass er oft genug seine Energie dabei einbüße, die Wärme seiner Seele und die Fähigkeit, etwas zu leisten. Mit dreißig Jahren tauge er häufig nur noch zum Dilettanten oder Rentier. In England dagegen bleibe er intakter, weil er der College-Disziplin unterstehe, sich beaufsichtigt wisse, und weil die öffentliche Meinung keine Liederlichkeit dulde.

In Christ Church College galten damals noch besondere Gesetze. Es gehörte zu den Privilegien der reichen jungen Edelleute, die College-Räume verschwenderisch auszustatten, für den Unterricht hohe Summen zu zahlen, ihre Studien aber der

Aufsicht zu entziehen. Der glückliche Famulus oder Commoner musste sich dagegen durch persönlichen Fleiß sein Anrecht auf Zimmer und Einkünfte erst erwerben.

„Es scheint mir ein seltsam unkluger Zug des englischen Charakters," bemerkt Ruskin dazu, „dass es niemals, weder einem alten gelehrten Diakon, noch einem jungen Herzog in den Sinn gekommen ist, die anglikanische Kirche und das Oberhaus könnten möglicherweise ein anderes Ansehen im Lande genießen, wenn die Aufnahmeprüfung für Reiche schwieriger wäre als für Unbemittelte, und man von dem vornehmen Studenten erwarte, dass sein Wappen seine Lebensführung adele und seine Gewissenhaftigkeit im Studium steigere."

Es war dem alten Ruskin gelungen, seinem Sohn hier die Aufnahme zu ermöglichen, und da er unter den Herzögen nicht als Gentleman eingeschrieben werden konnte, wurde er als Gentleman-Commoner aufgenommen. „Das College sollte mir Zugang in die beste Gesellschaft eröffnen, jedes Jahr sollte ich alle Preise gewinnen und als Hauptpreis zuletzt die Hand einer Dame von ältestem Adel. Ich sollte dichten wie Byron, aber fromm; predigen wie Bossuet, aber protestantisch, mit vierzig Jahren Bischof und mit fünfzig geistlicher Primat von England sein." Dieser Zukunft sollte ihn Christ Church College entgegenreifen.

Weltfremd aufgewachsen, den Offenbarungen der

Natur entgegendrängend wie viele seiner Zeitgenossen, in die Poesie von Altertum und Gegenwart mit der Seele eingedrungen wie wenige vermögen, sah er sich hier einerseits unter die Gesetze festgefügter jahrhundertalter Tradition und gelehrter Methode versetzt, anderseits unter das übermütige Treiben einer Jugend, die sich aus den vornehmsten Geschlechtern des Reiches in diesem College zusammenfand, nominell um aus dem Brunnen der Weisheit zu trinken, tatsächlich um in möglichstem Nichtstun die vorgeschriebenen Ordnungen zu umgehen und sich nach besten Kräften auszutoben. Als er das erste Mal die dunkel getäfelte hochgewölbte Halle zu gemeinsamer Mahlzeit betrat, wurde ihm das Herz schwer. Die Halle wirkt wie ein altes Refektorium; ihre Verhältnisse sind so groß, dass sich der düstere Raum kaum von einem Ende bis zum anderen überblicken lässt. Die Herrlichkeit der Welt, wie sie sich der Hofhaltung des Kardinals Wolsey aufgeprägt hatte, schien hier auf ihn einzudringen. Sein Bildnis blickte von der Wand neben dem Heinrich VIII., der das College gegründet hat, und anderer historischer Größen, von Holbein und van Dyck verewigt. Unter ihren Augen tafelte das gegenwärtige Geschlecht an schweren, eichenen Tischen, beladen mit kostbarem altem Silbergeschirr . . .

Aber der Zufall war ihm günstig. Er hatte einige der jungen Herren früher in der Schweiz getroffen

und sie hatten seine Skizzen bewundert: „Sie erkannten mich als Mitgeschöpf an; und da die übrigen allmählich merkten, dass man sich über mich lustig machen konnte, ohne dass ich es empfand; dass ich nicht versuchte, ihre Gewohnheiten vom evangelikalen oder anderweitig anmaßenden Standpunkt aus zu bessern, nahmen die Rassehunde an der Tafel mich gutmütig aber hochmütig als harmlosen kleinen Köter auf."

Drei Wochen nach seinem Eintritt wurde seine Aufnahme als Fuchs unter die Gentlemen-Commoner offiziell bestätigt, durch ein Festmahl, das ihm einer der Kameraden gab. „Unter der Unschuldsprobe der notwendigen Toaste warfen sie mir neugierige Blicke zu, es war aber meinen Gastgebern nicht eingefallen, ich könne möglicherweise so viel vom Wein verstehen wie sie selbst. Als wir nach Mitternacht aufbrachen, half ich den Sohn meines College-Leiters die Treppe hinabtragen, und überlegte als ich in meine Gemächer heimkehrte, ob es eine Art gäbe, trigonometrisch sicher festzustellen, dass ich geraden Schrittes auf die Laterne zuging. Von jetzt an begann man zu erkennen, dass einerlei, ob ich ein Tropf oder eine Schlafmütze sei, ich mich gelegentlich wehren könne; und als ich im nächsten Semester die Aufmerksamkeit erwiderte — dass ich guten Wein vorsetzte, und sogar von auserlesener Qualität, der keinen Brummschädel machte; dass ich guter

Laune zusah, wie sie das kostbare Obst, das ich aus London hatte kommen lassen, den Pförtnerkindern zuwarfen, dass ich ungemessen Spaß vertragen konnte, wenn auch selbst keine Witze machen, und mit lebhaftem Interesse zuhörte, wenn man mir Dinge erzählte, von denen ich nichts verstand; bis zu dem Grade, dass Bob Grimston sich herabließ, mich eines Tages in die Schenke mitzunehmen, um zuzuhören, wie er den Wirt nach den Pferden, die zum Derby-Rennen zugelassen werden sollten, ausfrug. Eine Aufgabe, die nichts weiter verlangte, als mit gleichgültiger Miene auf einer Kante des Küchentisches zu sitzen und das Gespräch mit künstlich überlegten Pausen fortzuführen, mehr durch Winke als durch Worte."
Bald fängt der Zauber seines ursprünglichen Wesens an, auf seine Kameraden zu wirken, ihnen selbst unbewusst, was den närrischen Kauz so anziehend macht. Der ihm eigene Zug unpersönlicher Kühle ermöglicht es ihm, auch diese Menschen so scharf zu beobachten wie die Natur; und sie zu begreifen, ohne in ihre Freuden- und Leidenschaften mit hineingezogen zu werden.
„Der Lehrer und meine Mitschüler bemerkten, dass ich mit guter Betonung vorlas, über das Gelesene nachdachte und selbst schwierige Fragen daran knüpfte. Eines Tages beim Ausgang der Stunde gratulierte mir die ganze Klasse voll Bewunderung zu der vollendeten Art, mit der ich

den Lehrer hineingelegt hätte. Dabei hatte ich das so wenig beabsichtigt, wie ein neugeborenes Kind. Aber lange ehe ich mir diese allgemeine Anerkennung erwarb, hatte ich bei anderer Gelegenheit eine gründliche Niederlage erlitten. Die Studenten hatten wöchentlich einen Aufsatz zu schreiben; einen lateinischen Text von Horaz, Juvenal oder anderen kraftvollen Autoren kurz zu erklären. Zum Beweise, dass die Arbeiten durchgesehen wurden, war es üblich, den besten Aufsatz Sonnabend Nachmittag öffentlich in der Halle vorzulesen, unter der erzwungenen Zuhörerschaft der anderen Studenten. Hier war das Feld meiner Fähigkeiten. Gewissenhaft, und mit wirklichem Interesse an meiner Aufgabe, schrieb ich meinen wöchentlichen Aufsatz mit aller Beredsamkeit, die ich aufbringen konnte. Ich war daher nicht erstaunt, wenn auch geschmeichelt, dass ich einige Wochen später mit einem Beifallsblick vom Lehrer aufgefordert wurde, ihn öffentlich vorzulesen.

Vertrauensvoll in mein gutes Vorlesen, feierlich und mit ernster Bescheidenheit, die mir bei dieser ersten öffentlichen Auszeichnung angebracht schien, las ich nicht ohne Anmut, und trat herab vom Podium, um, wie ich nicht zweifelte, den Dank der Gentlemen-Commoner für diese anständige Leistung der Körperschaft an Weisheit entgegenzunehmen. Niemand konnte daher erstaunter sein als ich, für den Willkomm der mir

wurde. Wahrlich, nicht aus Neid, aber in feuriger Verachtung, deren Ausdruck in allen Formen und Schattierungen der englischen Sprache über mich ausgegossen ward, behaupteten sie, ich hätte den größten Lèse-Majesté gegen die hergebrachten Ordnungen begangen. Von Charteris olympischem Sarkasmus an, bis zu der Durchschnittssalve von Grimstone, erklärten sie mir, kein Aufsatz dürfe je mehr wie zwöf Zeilen enthalten, und jede Zeile nicht mehr wie vier Worte. Selbst wenn man mir meine Torheit, Betrug und Mangel an savoir faire nachsehen wolle, sei es ungehörig, einen Aufsatz zu schreiben der Sinn habe, wie gemeine Studenten täten —; die Gedankenlosigkeit und Frechheit aber, ihn eine Viertelstunde lang vorzulesen, könne einmal einem solchen Grünschnabel vergeben werden, wagte ich ähnliches aber ein zweites Mal, dann solle ich sehen, wohin man mich spedieren würde! Ich bin froh in der Erinnerung, dass ich mich bei dem Fall aus den Wolken nicht sehr verletzte, und nicht zu lächerlich verwundert dreinschaute. . . .

Ich rechne es mir zum Verdienst, dass es mich nicht genierte sondern freute, als meine Mutter nach Oxford zog, um nach bestem Ermessen für mich zu sorgen. Sie mietete sich dort auf drei Jahre ein, und mein Vater blieb die Woche über allein um des Sohnes willen. Am Sonnabend kam er zu uns heraus, und ich ging Sonntags mit den

Eltern in alter Weise zur Kirche. Sonst zeigten sie sich nicht öffentlich mit mir, damit meine Kameraden mir nicht boshafte Fragen stellten über Papa Weinhändler und seine altmodische Frau. Keiner machte eine herabsetzende oder sarkastische Bemerkung darüber, dass ich die Abende gewöhnlich mit meiner Mutter verbrachte. Als uns aber die älteste Tochter meines väterlichen Partners Domecq besuchte, und ich sie bei Tisch unnötigerweise als Gräfin Diane de Maison erwähnte (ihr Gemahl war von Napoleon III. in den Grafenstand erhoben worden), zogen sie mich einen ganzen Monat damit auf.“

Von den Lehrern und Leitern des College hat er keine nachhaltigen Wirkungen empfangen. Zunächst gewannen für ihn alle Menschen, mit denen er in Berührung trat, das Aussehen von Bildern. Um solche, die ihm nicht gut genug gemalt erschienen, bekümmerte er sich nicht: „Mein Ideal des Lehrers gründete sich auf Holbeins und Dürers Darstellung von Erasmus und Melanchthon, auf Titians Magnificenzen und Bonifazios Bischöfe. Aber Gestalten derart waren nicht vorhanden und selbst Dr. Pusey war nicht im mindesten malerisch oder imposant, vielmehr ein kränklicher, schlecht zusammen gestoppelter englischer Geistlicher, der einem niemals gerade ins Auge blickte, oder zu wissen schien, wie es ums Wetter stand.“ Nur einer der Professoren entsprach diesem Ideal, enttäuschte ihn aber ander-

weitig, „denn das prosaische englisch-praktische Element überwand seine feinfühligen Seiten“. Er war der einzige dort, der Auffassung für moderne Malerei besaß. So sehr stand ihm das künstlerische Interesse schon damals in erster Linie. Die beiden Leiter des College waren ihm geradezu abstoßend. Sie verachteten ihn wegen seiner mangelnden Schulbildung, und gaben ihm das deutlich zu verstehen. Sie fühlten nicht heraus, dass in diesem ungeschulten Kopf Gedanken keimten, die sich nicht anlernen lassen. Der eine beachtete ihn nicht mehr, seit er ihm nicht hatte beantworten können, was ein Triglyphe sei. Der andere „erschien ihm von Anfang an wie eine Christ-Church Gorgone oder Errynie, deren bloßes Vorüberschreiten schon Schatten auf den Kies und in die Lüfte warf“. Mit Ruskins Fachkenntnissen war es aber auch übel bestellt. Wohl stießen sich in dem jungen Kopfe Pläne, Interessen und Probleme aller Art; er rang nach Klarheit, auf welchen Gebieten er berufen sei, sie auszugestalten. Es waren aber weniger Probleme wissenschaftlicher als künstlerischer Natur. Das wenige, das er von der Wissenschaft aufnahm, wurde ihm nur das Mittel seine künstlerischen Intuitionen und Erkenntnisse zu begründen. Seine Mappen waren angefüllt mit Entwürfen didaktischer Dichtungen und landschaftlicher Skizzen. Das alles musste er ruhen lassen, und versuchen, sich die Klassiker methodisch anzueignen, auf deren Ver-

ständnis der Ruhm der Universität beruhte. Das machte ihm, gewohnt nur zu lernen, was ihn gerade fesselte, die größten Schwierigkeiten. Seiner unsystematischen Vorbildung fehlte jeder Zusammenhang. Seine Kenntnis der alten Sprachen war ungenügend. Er war in den elementaren Fächern nicht beschlagen, die der unbegabteste aber methodisch gedrillte Junge herzusagen weiß. Er gab zerstreute Antworten; das hinderte ein geneigtes Entgegenkommen der Lehrer: „Mein schriftliches Latein war das schlechteste auf der ganzen Universität. Niemals konnte ich das erste von dem zweiten Futurum unterscheiden.“ In Mathematik machte er Fortschritte, da er natürliche Begabung für Geometrie hatte. Herodot lernte er gründlich kennen, und Thukydides buchstäblich bewältigen: „Neben der Aufrichtigkeit des griechischen Soldaten, seiner hohen Bildung und politischen Einsicht, bewunderte ich besonders sein schriftstellerisches Können. Obwohl er die Konstruktion gering schätzte, verschlangen sich seine Behauptungen zu kraftvollen Rhythmen und ergossen sich in jede Richtung.“ Sein Thema, die Haupttragödie der Geschichte, Griechenlands Selbstmord, empfand er so voll, dass sich Gemüt und Verstand, seiner Reife entsprechend, daran am meisten entwickelten.

„Damals war der Chor von Christ-Church Mittelpunkt und Sitz des nationalen Lebens. Hier war

die religiöse Tradition der Sachsen, Normannen und Elisabethaner lebendig, und, in den Gemütern wenigstens, Loyalität und Achtung vor der Wissenschaft, ungebrochen .... Die Kathedrale selbst ist ein Kompendium englischer Geschichte. Jeder Stein, jede Fensterscheibe, jedes geschnitzte Paneel ist rein, und im Stil seiner Zeit; kein verflucht zusammengestoppelter Ramsch eines unfähigen Architekten. Der ursprüngliche Schrein der heiligen Frideswida ist wohl zerstört, ihr Leib von Puritanern zerstückelt und zerstreut. Ihr zweiter Schrein aber seiner Art nach auch schön: feine englische Kunst des Herzens und der Hände. Die normannischen Gewölbebogen sind echt englisch-normannisch; roh und schlecht an sich, aber das Beste, was wir aus uns, ohne französischen Einfluss schaffen konnten. Das Dach ist reiner Tudorstil, — grotesk reich in der Konstruktion, fein geschnitzt; — es umfasst mit dem Dach des Treppenhauses, das zu der Halle führt, das Können des Erbauers des fünfzehnten Jahrhunderts. Das westliche Fenster, mit seiner plumpen Malerei der Anbetung der Hirten, bezeichnet den Übergang von Fenster zu Gemälde, der in niederländischer Kunst mit Tierstücken endete — ohne Hirten und ohne Christus; aber das beste war, was man damals kannte. Die einfach vollendete Holzarbeit des Gestühls stellt die letzte lebendige Kunst Englands dar, in ehrlicher und geschickter Zimmermannsarbeit. In

diesem Chor, wo sich die britische Geschichte in enger Folge unwiderleglich eingeschrieben hatte, versammelte sich jeden Morgen, regelrecht wie die Bemannung eines Kriegsschiffes, eine repräsentative Gemeinde der besten des Landes. Jedermann hatte den Platz, der ihm nach Rang, Alter und Gelehrsamkeit zukam. Jedermann war sich bewusst, dass er die ernstesten Pflichten, die von einem Engländer verlangt werden, zu erfüllen hatte. Ein gebildeter Ausländer, der solchem Gottesdienst beiwohnte, würde richtiger erkannt und beurteilt haben, was England gewesen, und wozu es noch die Kraft besaß, als wenn er sich monatelang in Gerichtshöfen und Städten aufgehalten hätte. Dort in seinem Gestühl saß der oberste Geistliche Englands, und unter seiner Befehlshaberloge sein gelehrtester Theologe (Pusey). Die Gruppe der Edelleute stellte die glänzendsten Typen edler Rasse und vollendeter Tatkraft dar. Unter den älteren Studenten zeigten Henry Acland, der Archäologe Charles Newton, und ich unter den Füchsen, schon Elemente seltsamer Möglichkeiten einer neu anbrechenden Zeit."

„Keinem von uns allen war damals etwas bewusst von der Notwendigkeit großer Umwälzungen. Am wenigsten dem strengen Führer, mit dunkel glitzerndem Auge unter gewölbter Braue, der mit donnerndem altmodischen Latein die Responsorien der Morgengebete leitete."

Wie rege des Jünglings Innenleben war, erschließen uns seine Gedichte jener Zeit. Die Unfähigkeit zu unmittelbarer Gefühlsäußerung war ihm anerzogen und völlig zur zweiten Natur geworden. Sie bildete aber nur die feuerfeste Schale um einen glühenden Kern. Die Verse, *Christ-Church-Night* spiegeln seine Empfindungen an den Gräbern und Denkmälern der großen Toten seines Volkes wieder.

How many noble spirits have died here,
Withering away in yearnings to aspire,
Gnawed by mocked hope — devoured by their own fire.
Methinks the grave must feel a colder bed
To spirits such as these, than unto common dead.

Herschel war der Stern der Universität, Professor Buckland ein hervorragender Geologe. „Doch war die Wissenschaft nur ein angenehmer Zeitvertreib seines ungetrübten Daseins . . . . Henry Acland dagegen bedeutete die Physiologie, ein ihm anvertrautes Evangelium, dessen erster einsamer Verkünder unter den Heiden er war. Schon während seiner Studienzeit war es ihm klar, welche Bedeutung die Physiologie erlangen werde, und später als Docent wandte er seine damalige Erkenntnis an, und machte die Universität damit zu dem, was sie heute ist.“



Ruskin und Henry Acland
im Garten zu Brantwood

Sir Henry Acland hat in England für die Physiologie ähnlich bahnbrechend gewirkt, wie Virchow in Deutschland, mit dem er sich auch wissenschaftlich berührte. Achtzigjährig ist er erst im vorigen Jahre gestorben.
Der Hauptvorzug der ganzen Universitätszeit lag für Ruskin in der persönlichen Berührung, in die er mit diesem Forschergeist trat. Aus ihr hat sich die wundervolle Freundschaft der beiden Männer entwickelt, „die sich bis ins Alter nie gewandelt hat; sie ist nur tiefer geworden“ . . . . „Schon in diesen Jünglingsjahren war Aclands Urteil unbeirrbar, seine Ziele bestimmt, seine Fähigkeiten voll entwickelt. Wäre er später nicht an die Routine der Berufsarbeit gebunden gewesen, und, befriedigt durch das Glück, um nicht zu sagen gehemmt durch die Interessen eines schönen Familienlebens — es ist gar nicht zu ermessen, was aus ihm hätte werden können. Die ihn am besten kennen sind aber am dankbarsten dafür, dass er so ist wie er ist. . . . Sein Umgang gewährte mir den Vorzug, Einblick in das Leben eines vornehmen jungen Engländers zu gewinnen, von reiner, kluger Ehrenhaftigkeit getragen, von rücksichtslosem Wagemut und beglückter Frömmigkeit beseelt. Alles durchglüht von dem Stolz auf seine Nationalität, wie ein Mädchen von dem Bewusstsein seiner Schönheit. . . . Er entzückte mich in der leichten stolzen Tapferkeit seiner Jugend,

als wäre er ein Leoparde oder Falke gewesen, ohne meinen Charakter irgend wie zu wandeln. In allen körperlichen Übungen gewandt bis zur Waghalsigkeit, suchte er den verzärtelten Kameraden abzuhärten und zur Teilnahme an tollkühnen Streichen fortzureißen. Vergebens.“ Dagegen zogen sie gemeinsam aus um zu skizzieren und sammelten in den feuchten Wiesen Infusorien mit dem Berliner Naturforscher Ehrenberg.

Schon als Kind hatten Ruskin Botanik, Geologie und Meteorologie lebhaft beschäftigt, ohne dass er ihrem Studium wissenschaftlich näher getreten wäre. In dem täglichen Umgang mit einem Altersgenossen, in dem sich die Keime späterer wissenschaftlicher Bedeutung streckten, erhielten diese Liebhabereien ernsteren Charakter. Zum ersten Male trat er einem ebenbürtigen Geist nahe, und im lebendigen Austausch mit einem zielbewussten Charakter, wurde sein Bewusstseinsleben persönlich vertieft und er in der instinktiven Lebensrichtung, welche die Grundlage seines späteren Schaffens bildete, bestärkt. Es war die exakte Beobachtung der Natur und ihrer Phänomene, die er später auf Beurteilung der Kunst anwandte.

„Ich war überglücklich, dass Acland mich, den jüngeren, zum Freunde wählte. Er erkannte die Möglichkeiten, die hilflos in mir lagen und suchte sie zu entwickeln. Oft behandelte er mich ironisch aber immer liebevoll. Mit dem besten in mir

sympathisierte er und gegen meine Fehler war er blind. Seine Räume lagen nicht weit von den meinen, und wurden mir zu der einzigen Stätte, wo ich glücklich war. Und auch ihn beglückte die lebhafte Sympathie, die ich ihm entgegenbrachte, denn vor mir war er buchstäblich allein und machte sich auf der ganzen Universität aus niemandem etwas. Unser eigentliches Leben führten wir aber schon damals in Regionen, die weit jenseit der College-Mauern lagen."

Schon damals drangen sie in die Bereiche, die den meisten ihrer Altersgenossen noch verschlossen waren und deren Herrlichkeit zu weisen ihre Lebensaufgabe wurde. Das Universum eröffnete sich ihnen als eine Einheit der Mannigfaltigkeit. Acland knüpfte an diese Erkenntnis die Forderung des das All umfassenden Naturstudiums, Ruskin die Ausbildung seiner ästhetisch-theoretischen Anschauung.

Diese Freundschaft, die in dem Lebenswerk beider Männer fortlebt, hat sich hier, wo ihre Anfänge liegen, ein einzigartiges, unvergleichliches Denkmal gesetzt. Es ist das naturwissenschaftliche Universitätsmuseum. Es wurde 1860 in Oxford eröffnet, und umfasst in seiner großartigen Anlage und Ausbildung das, was Sir Henry Acland zur Förderung der Naturerkenntnis ins Leben gerufen hat. Denn obwohl selbst Arzt, hegte er die größte Besorgnis, Medizin und Physiologie möchten sich

von der allgemeinen Naturerkenntnis lösen und zu bloßer Praxis herabsinken. Ebensosehr fürchtete er, die lange Hintanstellung der Naturwissenschaft möchte ein anderes Extrem zeitigen — die Unterschätzung der Geisteswissenschaften. Durch die in dem Museum angestrebte Coordination beider hoffte er England vor dieser Gefahr zu bewahren. In künstlerischer Hinsicht ist das Museum der in Stein verewigte Ausdruck dessen, was Ruskin zur Wiedererweckung gotischer Architektur erstrebt hat. Wie ein Vermächtnis legte Sir Henry Acland ein Buch über die Entstehung des Oxforder Museums in meine Hand. Es enthält Aufsätze von ihm über die Gründe die es notwendig gemacht, über die materiellen Schwierigkeiten und die Vorurteile, die zu überwinden waren, und was endlich erreicht worden. Daneben Briefe von Ruskin über Anwendung seiner künstlerischen Prinzipien bei diesem Bau.

William Blake hatte gesagt, Gotik sei lebendige Form. Ruskin hat diesen Gedanken erweitert und in Stones of Venice begründet.

1. Die Gotik ist auch heute noch lebendig, denn sie passt sich allen Seiten des modernen Lebens an, ohne ihre Eigenart zu verlieren.

2. Sie ist der Erneuerung fähig, denn ihre Ornamentik entstammt der Natur und verjüngt sich an ihr immer wieder, ohne konventionell gewordene Vorbilder nachzuahmen.

3. Sie ermöglicht mannigfaltige, individuelle Mitwirkung der Bauleute, da sie nicht technisch gleichmäßig vollendete, sondern persönlich empfundene und beseelte Formen verlangt. Auf unvollkommenen Einzelteilen beruht die Gesamtimpression ihrer Einheit, die durch vollendete Einzelheiten, die keiner gegenseitigen Ergänzung bedürfen, nicht zu erreichen ist.

Es gelang das großartige Unternehmen zwei irischen Architekten, Dean und Woodward, zu übertragen, die von Ruskins Ideen erfüllt waren, und was er über Entwicklungsfähigkeit der Gotik gelehrt, an diesem Bauwerk zu erweisen suchten.

Sein Charakter fügt sich der gotischen Gesamtwirkung der mittelalterlichen Stadt ein, wie etwas Selbstverständliches.

Das Museum lehrt besser als Theorien und Vorträge, was Ruskin unter lebendiger, nationaler Kunst versteht. Sie beruht ebensowenig auf Nachahmung überkommener Muster, als auf dem Versuch, Kunstformen willkürlich zu schaffen. Sie knüpft an das an, was in der Vergangenheit heimischer Kunst noch lebendig ist, passt es den Bedürfnissen einer neuen Zeit an, und lässt es aus ihnen wiedergeboren werden.

Das Museum enthält eine der umfassendsten naturwissenschaftlichen Sammlungen der Welt. Der Studierende gewinnt hier eine allgemeine Anschauung unsres Planeten, seiner Einzelteile und seiner

Stellung im Weltall. Sie gewährt ihm Einblick in alle Seiten naturwissenschaftlicher Disziplin. Astronomie, Geometrie, Physik, Mathematik, Chemie, Mineralogie, Geologie, Zoologie, Anatomie, Physiologie, Medizin haben hier ihre Hörsäle, Experimentalräume, und der Einzelne findet einsame Gelasse zu stiller Arbeit. Die Sammlungen sind so aufgestellt, dass sich die verschiedenen Zweige der Wissenschaft leicht vergleichen lassen. Die wichtigsten Sammlungen befinden sich in einem weitläufigen, viereckigen Lichthof, dessen Glasdach von gusseisernen, rötlich schimmernden Säulen und graublau wirkender schmiedeeiserner Ornamentik getragen wird, die als heimische Vegetation in seine weiten Gewölbekappen hinaufklettert, als stilisierte Kastanien, Linden, Sycamoren, Wallnuss und Farnzweige. In den Kapitälen der Säulen, und der dreiblättrigen Ornamentik der Bindebalken erblüht sie in Blättern der Elme, Heiderose, Wasserlilie, Stechpalme, Passionsblume und des Epheu. Ein offner Säulengang umgibt den mittleren Hof in zwei Stockwerken und stellt eine Verbindung zwischen den Sammlungen und den einzelnen Gelassen her. Der Lichthof ist in den beiden Geschossen von 125 Säulenschaften und Pfeilern und 191 Kapitälen und Basen umgeben.

Die Säulenschafte sind sorgsam ausgewählt worden unter Leitung eines bewährten Geologen, als

Beispiele der wichtigsten Gesteinarten der britischen Inseln. Neben ihrer künstlerischen Wirkung exemplifizieren sie die geologischen Zeitalter.

Die jungen Prä-Rafaeliten Rossetti, Morris, Munro, Millais, Holman, Hunt u. a. ließen es sich angelegen sein, irische Bauleute aus einer talentvollen alten Steinmetzfamilie anzulernen, die Kapitäle nach der in England heimischen Flora selbst zu stilisieren und zu neuen Formen auszuhauen. Es sind einzelne gelungene Neubildungen darunter, die Ruskins Behauptungen rechtfertigen. Auf massiven Tragsteinen einzelner Pfeiler stehen Statuen berühmter Naturforscher wie Francis Bacon, Galileo, Newton und Leibniz. Um die Bogengänge gruppieren sich die Räume für Spezialfächer. War Ruskin auch nicht mit allen Einzelausführungen völlig einverstanden, so äußert er sich doch überrascht, „wie sehr diese Architektur, die er in verfallendem Gemäuer verstehen und lieben gelernt, sich den modernsten Bedürfnissen naturwissenschaftlicher Forschung wie dem Walten zartester Barmherzigkeit anpasse. Keine vorgeschriebenen Säulenordnungen, nicht die ausgewählteste, raffinierteste, klassische Ornamentik, hätte sich anders als verrenkt und verzerrt zum Schmelztiegel vertieft, und zum Gebläse des Schmelzofens erweitert. Aber diese alten Gewölbebogen und Strebepfeiler — von jeher bereit dem Menschen zu dienen, zu was er sie auch entbiete — sei es um die Kampfeswogen von

seinem Felsensitz abzuwehren, oder in mattem Zwielicht des Heiligtums, die Seufzer seines Aberglaubens emporzutragen — er brauchte es nur zu verlangen, und sie übernahmen die bescheidensten Dienste der Heilkunst, und verwalteten die ernsthaftesten und wichtigsten Funktionen im Dienste der Wissenschaft.“

Es ist hier nicht der Ort, auf die Einzelheiten der Ausführung einzugehen. Das Gebäude ist seit der Einweihung in Gebrauch, obwohl die Ornamentik der Außenseiten unvollendet geblieben ist.

Die Begeisterung für Ruskins Prinzipien war damals so groß, dass dieselben Architekten an anderer Stelle in demselben Stil eine Bibliothek für die Oxford Union Society erbauten. Rossetti übernahm die innere Ausschmückung, ohne Honorar zu beanspruchen, und malte den Fresken-Cyklus, König Artus Tafelrunde.

Eine ähnlich tiefgreifende Bedeutung wie Acland hat keiner der anderen Kameraden für Ruskin gewonnen. Keiner war ihm geistig annähernd ebenbürtig. „Aber in der ästhetisch bestimmten Wahl meiner Idole, die von Mann und Weib zuerst äußere Anmut verlangte, ehe ich ihre anderen Seiten in Betracht zog, stand Francis Charteris — von Acland freilich im Abstand fußhoher Mauern — obenan. Er erschien mir als Ideal des Schotten, und ich habe nie einen vollendeteren Typus der europäisch

kaukasischen Rasse gesehen. Er besaß einen unwillkürlich harmlosen, feinen Sarkasmus, der niemand verletzte; sein Verstand war für das Leben ausreichend und verlieh seiner zarten Schönheit ein natürlich übermütiges Gepräge. Er machte mit jedem, was er wollte, wenigstens mit jedem, der Humor besaß. Er tat nie einen Missgriff und beunruhigte sich über nichts. Er besaß großes Geschick und geistige Regsamkeit; alles wurde ihm leicht. Er stürzte nicht bei der Jagd, er lernte ohne Anstrengung, er war nicht ehrgeizig, nicht ängstlich im Examen, noch unbesonnen im Punkt der Ehre. Als der alte Unterdiakon einmal gerade in dem Augenblick aus dem Tore trat, da Charteris in dem den Studenten verbotenen roten Jagdrock vom Pferde stieg, teilte ihm Charteris wohlgemut mit, während er sich aus dem Steigbügel schwang, er habe mit der Meute des Diakon (des obersten Vorgesetzten) gejagt. Der alte Mann freute sich darüber so sehr wie der junge . . . . . Nächst Charteris interessierte mich unter den jungen Leuten an der Tafel am meisten der Earl of Desart. Er versprach Glänzendes und war von hinreißender Liebenswürdigkeit, aber weniger angeregt als Charteris, und als Irländer weniger besonnen."

So verhältnismäßig gering der wissenschaftliche Gewinn der Universität für ihn war, so nachhaltig waren die menschlichen Eindrücke, die er hier gewann. Sie wurden wichtig und befruchtend für

die Wirkungen, die später an dieser Stelle von ihm als Lehrer ausgehen sollten. Ohne diese Erfahrungen hätte er nie den umgestaltenden Einfluss auf die soziale Gesinnung der Vornehmsten seines Volks gewinnen können. Der fast beispiellose Erfolg, den er später dort erreichte, beruhte nicht nur auf seinem persönlichen Zauber, vielmehr auf seiner genauen Terrainkenntnis und der Fühlung mit dem Pulsschlag seiner Zuhörer. Wie hätte er es sonst vermocht, sie von Spiel und Sport fortzulocken, ihm mit Spaten und Schubkarren zu folgen, hinaus vor die Stadt, um eine unwegsame Chaussee auszubessern. In den Vorlesungen, als Eagles' Nest herausgegeben, spürt man, wie er sie an ihren instinktiv höchsten und feinsten Saiten zu fassen weiß, um ihr Bewusstseinsleben höher zu heben.

Seine ganze geistige Struktur war eigentümlich befähigt, um gerade diese Resultate aus seinen Universitätsbeziehungen zu gewinnen. Auch die Kameraden sind ihm Objekt der Beobachtung, aber mit wenig Ausnahmen nur Mittel zum Zweck neuer Erkenntnis. „Der nachdenkliche Leser wird mit einiger Enttäuschung bemerkt haben, dass ich in Bezug auf meine Kameraden das Wort Freundschaft kaum gebraucht habe. Ich fühle mich auch etwas beunruhigt durch die besondere Beschaffenheit klassischer und poetischer Freundschaftsverhältnisse. Ich habe entschiedene Neigung zu Land-

schaft, Bildern, Hunden, Katzen und Mädchen. Ich habe, dem Himmel sei Dank, viele und wahre Freunde, junge und alte, die mir grenzenlos viel Gutes geleistet und mir geholfen haben, noch bin ich ihnen die Gegenleistung schuldig geblieben. Aber ohne mich für besonders schlecht zu halten, hatte ich weder den Wunsch, ihnen mein Herz zu eröffnen, noch Einsicht in ihr Inneres zu gewinnen, nicht die geringste Neigung, mich ihnen zu opfern, oder den entferntesten Wunsch, sie möchten zu meinem Wohl etwas anderes tun, als ihre amüsantesten Kunststücke ausüben; Dawtrey Drewitt war mir z. B. besonders lieb, weil er auf dem Kopfe stehen und Nattern am Schwanze ergreifen konnte; Gershom Collingwood weil er französische Lieder vom irdischen Paradiese sang, und Alic Wedderburn weil er im Sumpf schwimmen konnte und mir Wasserrosen apportierte wie ein Wasserjagdhund. Ich erwartete niemals, sie möchten sich viel aus mir machen — nur meine Bücher lesen. Ich glaube aber, sie hätten mich ebenso gerne gehabt, wenn ich sie auch nicht geschrieben hätte."

Für seine Mission als nationaler Erzieher hatte diese Universitätszeit noch eine Bedeutung. Aus seiner nahen Berührung mit dem Adel war ihm die Verbesserung der Rasse als Erhebung der Arten, um menschliche Entwickelung und nationale Kultur zu steigern, wichtig geworden. Sie war ihm nicht

etwas äußerlich Zufälliges; vielmehr die Grundlage alles menschlichen Wachstums, Gedeihens und Verfalls: die Struktur des geistigen Lebens. Er hatte selbst den Zauber alter Rasse empfunden und konnte erweisen, aus welchen auf der Natur der Dinge beruhenden Eigenschaften ihren höchsten Vertretern ihre Privilegien, d. h. Wille und Berechtigung zur Macht, erwuchsen, warum sie als „Auslese der Menschheit, als ihre Könige“ wirkten und „als ihre Blüte“ anzusehen seien. Er hat diese Gedanken in einem Essay über *Vulgarity* (Modern Painters V) niedergelegt.

„Es ist falsch, wenn der Adel es als ein Privilegium ansieht, von anderer Leute Arbeit zu leben und selbst zu faulenzen. Ebenso falsch ist es, wenn das Volk die Bedeutung der Rasse leugnet. Die Nation kann nicht gedeihen, wenn Adel und Volk nicht beides anerkennen. Weder die schwerste Handarbeit, noch die bescheidenste Dienstleistung kann den Adel erniedrigen. Dagegen ist es entehrend für ihn, Stellungen einzunehmen, denen er nicht gewachsen ist. Betrug ist auch dann Betrug, wo es sich um große Dinge handelt . . . Es ist eine viel unschuldigere Art Diebstahl, einem die Börse aus der Tasche zu entwenden, als sie aus seiner Hand zu empfangen unter der Voraussetzung, man werde sein Boot sicher den Kanal hinaufsteuern und kennt nicht einmal die Sandbänke . . . Die unteren Stände müssen erkennen, dass das

Leben von Leib und Seele durch Vererbung ebenso gut erhoben wie erniedrigt werden kann, und Abstammung für die wohl oder übel erzeugte menschliche Kreatur denselben Unterschied bewirkt, wie zwischen dem Wolfshund und dem Köter gemeinster Kreuzung. Zu dieser bedeutsamen Erkenntnis sollte unsere Jugend erzogen werden . . .

Das erste Charakteristikum des Gentleman ist seine feine körperliche Struktur, die ihn zu den feinsten sinnlichen Sensationen befähigt; und seine feine seelische Struktur, die ihn zu dem feinsten sympathetischen Fühlen befähigt. Das heißt schöne Natur, die mit heldenmütiger körperlicher Ausdauer und geistiger Festigkeit wohl vereinbar ist; ja ohne diese Feinheit gäbe es gar keinen Heroismus. . . .

Der Elefant bahnt sich seinen Weg durch Dickicht ohne die Berührung der Zweige zu spüren. Aber die weiße Haut des homerischen Atriden fühlt das Rosenblatt, das ihn streift. Im Schlachtgetümmel achtet er nicht darauf und hält sich als wäre er von Eisen. Ich denke nicht daran, den Elefanten als vulgäres Tier zu bezeichnen, denn seine Natur ist der größten Zartheit fähig, sie liegt aber so wenig in seinem dicken Fell, wie in seinem klotzigen Fuß. Nur in der Art, mit der er das Bein aufhebt, wenn ein Kind in seinem Wege liegt . . .

Obwohl nun reiner moralischer Wandel der große Rassenläuterer ist — das Zeichen wahrer Vornehmheit ist nicht reiner moralischer Wandel, sondern

Feinfühligkeit. Ist der Mensch schön gebaut, dann sind seine Versuchungen so stark wie seine Sensationen. Er ist jeder Art Eindrücke, die von außen an ihn herantreten, in stärkster Weise zugänglich. Er ist der Möglichkeit ausgesetzt, von Dingen verletzt und versehrt zu werden, die gewöhnlichen Naturen wenig schaden; der Gefahr, in furchtbares Unrecht zu fallen, wenn sein Geschick ihn hinein führt . . . Die Fülle des sympathetischen Empfindens, die ein Edelmann in sich trägt, ist nie nach ihrer Äußerung zu bemessen, denn ihr Hauptcharakteristikum ist Reserve; aber nur scheinbar. Denn seine Sympathie ist aufrichtig, aber nicht seine Reserve. Der vollkommene Edelmann ist nie zurückhaltend, vielmehr in wohltuendster Weise offen, soweit es ihm anderen gegenüber möglich ist. Oft ist es ihm unmöglich, anderen gegenüber, es seien denn Menschen von seiner Art. Ihnen erschließt er sich durch ein Wort, eine Gebärde, einen Blick. Solchen aber, die nicht seiner Art, kann er sich überhaupt nicht verständlich machen, und wenn er es eine Ewigkeit hindurch in grammatikalisch vollendetster Form versuchte. Er fühlt, wie weit er sich jedermann geben kann. Und das tut er frank und frei. Er würde sich gern mehr geben, wenn er könnte. Aber er ist gezwungen, sich im Verkehr mit der Welt schweigend zu verhalten, und dadurch ist er meist weniger zurückhaltend, als wenn er redete. Was er ausspräche,

würde der gewöhnliche Mensch doch nur missdeuten. Keins seiner Worte hätte denselben Sinn für jenen wie für ihn. Wenn er sie gebrauchte, würde jener sagen: er hat das zwar geäußert, aber er meinte das anders; — so wie jener es sicherlich nicht gemeint hat. Er hüllt sich aber in Schweigen und nun weiß der andere garnicht, was er aus ihm machen soll. Dabei bleibt es, denn deutlicher kann er sich nicht verständlich machen. Die scheinbare Zurückhaltung des Vornehmen hat noch eine Ursache. Da seine Sensibilität ein überlegener dauernder Zustand ist, wird ihn ein einzelnes noch so akutes Gefühl selten übermannen. Er hat es ja oft empfunden und empfindet es eigentlich ständig. Er fühlt nicht schwach: er fühlt immer. Der vulgäre Mensch hat in der Tiefe etwas Gemüt. Wenn man durch pathetische Reden Eingang in sein Herz erzwingt, wird er durch diese Eindrücke erregt und demonstrativ. Die Erregung des Mitgefühls ist ihm etwas neues, das er genießt. Der Vornehme aber war unablässig vom Mitgefühl erfüllt. Die Tränen standen ihm immer in den Augen. Du hieltest sie für glänzend, sie waren aber feucht.

Selbstbeherrschung wird oft als Charakteristikum edler Züchtung angesehen und ist es auch bis zu einem gewissen Grade; wenigstens ein Mittel um den Charakter zu bilden und zu stärken. Sie ahmt aber eher den Vornehmen nach als dass sie ihn

besonders charakterisierte. Wahre Vornehmheit bedarf keiner Selbstbeherrschung. Bei allen Gelegenheiten fühlt sie instinktiv was das rechte ist, und da sie nur so viel Gefühl zu zeigen wünscht, als sich ziemt, braucht sie sich garnicht zu beherrschen. Natürlichkeit ist ihr charakteristisch. Natürlichkeit ist aber mit Selbstbeherrschung unvereinbar.
Eng aber seltsam verknüpft mit dieser Offenheit ist jene Wahrhaftigkeit, die den größten Gegensatz zur List bildet, aber nicht unbedingt zur Falschheit. Ein wichtiger Unterschied. Überlisten beruht auf der Gewöhnung zu übervorteilen und genießt die eigene Überlegenheit. Es ist mit kleinlichem, stumpfsinnigem Betrug verbunden, mit absolutem Mangel an Sympathie und Zuneigung. Das ist gemein. Die der Schlauheit entgegengesetzte Wahrhaftigkeit sollte man lieber Verlangen nach Wahrhaftigkeit nennen. Sie beruht mehr auf der Abneigung zu täuschen, als auf der Fähigkeit nicht zu täuschen. Eine Abneigung, die Sympathie hegt, und die Person achtet, die sie täuscht; eine übertriebene Befolgung der Wahrheit, bis zur äußersten Möglichkeit; wie ein tapferer Soldat seine Ehre trotz der Kriegslist zu wahren weiß. Der Listige sucht nach Gelegenheit zu betrügen, — der Vornehme flieht sie. Der Listige triumphiert über seinen Betrug. Der Vornehme fühlt sich durch seinen Erfolg gedemütigt. Wenigstens durch das, was er darin der Falschheit und nicht seiner geistigen Überlegenheit verdankt. . . .“

LIEBE UND LEIDENSCHAFT

> . . . Es ist also wahr, dass die Umstände nur für den trüb oder unfruchtbar sind, dessen Bewusstsein noch schläft.
> *Maeterlinck:* Weisheit und Schicksal

> Die Blüte ist das Symbol des Geheimnisses unsres Geistes. *Novalis*

Und „als die Liebe dann über mich kam, kam sie allgewaltig und unbezwinglich“. Zuerst hatte er Clotilde-Adèle als Knabe gesehen. Es war in Paris. Sie war Monsieur Domecqs Tochter, des Partners seines Vaters, und eine von vielen schönen, übermütig heiteren Schwestern. Reden konnten sie kaum miteinander, denn sein Französisch war ihnen schwer verständlich. Ihr Anblick aber prägte sich ihm unvergesslich ein. Es waren „die ersten gut und elegant gekleideten Mädchen“ mit denen er in Berührung kam. Ihre persönliche Anmut war ihm, der in unfreien bürgerlichen Formen aufgewachsen, von unwiderstehlichem Zauber. „Einige Jahre später taucht dieses südliche Kreuz unbegreiflicher Sterne plötzlich an dem Firmament meiner Londoner Vorstadt auf und erfüllt das stille Haus mit glänzender Strahlenpracht. Wie meine Eltern ihrem jungen Novizen zumuten konnten, so hilflos in den feurigen Ofen der Außenwelt geworfen zu werden, ist nur dem Fatum bewusst. Aber sie hatten nie

erlebt, dass ich mich im mindesten für Mädchen interessiert oder ihnen nur nachgeblickt hätte. Sie hatten mich ja auch in so extrem konservativen und evangelikalen Ansichten erzogen, dass sie nicht annehmen konnten, dieser wissenschaftlich gebildete, fromme, George den Dritten verehrende Jüngling, könne durch französische Katholikinnen aus seinem Gleichgewicht geraten. Klösterlicher erzogen als die Mädchen, wurde ich in meiner unentwickelten Einfalt, an Händen und Füßen gebunden, in den feurigen Ofen, oder das feurige Kreuz dieser vier Mädchen geworfen, die mich nach vier Tagen schon zu einem Häufchen Asche verbrannt hatten; aber der Aschermittwoch währte vier Jahre.“

„. . . . Etwas äußerlich Komischeres und innerlich Tragischeres konnte der geschickteste Novellist nicht ersinnen. In meinem gesellschaftlichen Benehmen war ich eine seltsame Mischung von Treuherzigkeit und Einfalt, unbeholfen im Gespräch und von Ehrgeiz nach heroischen Taten beseelt. Adèles Glanz wurde durch der Schwestern Schönheit nur erhöht; meine Schüchternheit und Unfähigkeit mich zu geben wurde noch steifleinener, versandete vielmehr in patriotischer und protestantischer Überhebung, die weder durch Höflichkeit noch Verständnis für fremde Eigenart gemildert wurde, so dass, während ich in Gesellschaft zum Erbarmen eifersüchtig dasaß wie ein

Stockfisch — (tatsächlich ähnelte ich am meisten einer Roche im Aquarium, die vergebens am Glase emporstrebt) — ich bei jeder beseligenden Gelegenheit eines tête-à-tête versuchte, meine in Spanien geborene, in Paris erzogene, und von Herzen katholische Herrin, mit meinen Ansichten über die spanische Armada, die Schlacht von Waterloo, und die Transsubstantiationslehre zu regalieren. In diesen Versuchen mich beliebt zu machen, verfehlte ich nicht, die Talente auszukramen, die ich zu besitzen glaubte. Mit großer Mühe und Aufbietung all meiner Erfindungskraft, schrieb ich eine Erzählung, die in Neapel spielte, wo ich nie gewesen war, über den Banditen Leoni, den ich als Typus dessen darstellte, wozu meine sanguinische und abenteuerliche Veranlagung mich gemacht hätten, wenn ich zum Banditen erzogen worden; — und über die Jungfrau Giulietta, der ich die Vorzüge meiner Herrin verlieh. Unsere Verbindung mit dem Verlag von Smith & Elder, ermöglichte mir, die Dichtung in Friendships Offering drucken zu lassen, und Adèle schüttelte sich vor Lachen darüber, was ich tapfer ertrug, weil es mich freute, sie wenigstens fröhlich zu sehen. . . . Meinem Vater war es angenehm, dass ich Mädchen mit guten Manieren kennen lernte, er hoffte, die Poesie, zu der sie mich begeisterten, würde mein Talent entwickeln. Meine Mutter, der die Vorstellung, ich könne eine Katholikin

heiraten, zu ungeheuerlich erschien, als dass sie im Ratschluss des Himmels möglich sei, und zu töricht, um sich auf Erden dagegen zu verwahren, war eher ärgerlich über die ganze Sache, wie wenn einer ihrer Kamine angefangen hätte zu rauchen — hatte aber nicht die leiseste Ahnung, dass es in ihrem Hause brannte. . . .“

„Meine Leidenschaft war von tiefem Gefühl und der herrlichen Wahrnehmung getragen, dass menschliche Liebe uns die Schönheit der äußeren Welt bewusst macht, und dies Bewusstsein zugleich erhebt und verklärt. Bisher hatte ich die Natur nur in ihrem eigenen Licht zu erkennen getrachtet. Jetzt setzte ich mich in diesem meinem siebzehnten Jahre nieder, in einem Zustand majestätischer Torheit, und schrieb eine Tragödie über eine venezianische Historie, in der das Weh meiner Seele in unsterblichen Versen eingesargt wurde. Ich habe aus diesem Jahr (1836) keine andere Erinnerung, als dass ich im Hintergarten unter dem Maulbeerbaum saß und meine Tragödie schrieb. Sonst ist alles eine Leere. Ich weiß nicht, ob wir eine Reise gemacht, und was ich sonst getrieben habe. Ich weiß nur, dass ich den Blick über den Berg schweifen ließ, von wo ich die letzte Biegung der Straße nach Paris erblickte.“

„Völlig unverständlich ist mir beim Rückblick nur der gänzliche Mangel an vernünftiger Überlegung, an Willen oder Entschlussfähigkeit. Ich wollte

„Adèle weder gewinnen, noch konnte ich ohne sie leben. Ich hatte nicht mehr Verstand und Einsicht, als eine eben flügge gewordene Eule, oder ein eben die Augen öffnender junger Hund, der untröstlich über die Ferne des Mondes ist. . . ."
Als er sie zwei Jahre darauf wiedersieht, „kehrt jede überwundene Torheit verdoppelt zurück."
Heftige und leidenschaftliche Neigungen sind bei außerordentlichen Menschen in so früher Jugend nicht selten. Dantes Leidenschaft zu Beatrice ist von seinem neunten Jahre an mit ihm gegangen und hat ihn durch Hölle und Himmel geleitet. Was diese Liebe bedeutsam macht, ist aber die eigentümliche Zusammensetzung des Bodens in den sie fiel, und die reiche Ernte, die dadurch ausgelöst wurde.

Adèle war mit fünfzehn Jahren wunderlieblich, wie ein Engel des Fra Angelico. Aschblondes, welliges Haar umgab ihr feines Oval; darin leuchteten dunkle Augen, und die Züge waren so individuell beweglich, wie in den jungfräulichen Köpfen der Frühitaliener. Später schritt sie einher mit der abwehrenden Leichtigkeit eines Engel von Botticelli: ihr Wesen war herbe und verschlossen. Sie erschien kühl, bestimmt, und ließ den jungen Dichter nie im Zweifel, dass sie nichts für ihn empfinde. Die Höhe seiner Leidenschaft begriff sie nicht, nachfühlen konnte sie ihm nicht; und obwohl ihr Temperament feurig, ihre Prinzipien hoch, vermochte

sie niemals den Flügen seiner Fantasie und seines Geistes zu folgen. Die reiche Gemütswelt, die er vor ihr ausbreitete, entfesselte ihre Heiterkeit und Spottlust. Dass diese puritanische Unbeholfenheit und gedankenvolle Schwerfälligkeit ein weites Bereich von Poesie und Schönheit umschloss, eine Welt, die sie ihm, ungewollt und unbewusst, vertieft und beseelt hatte, lag außerhalb ihres Verständnisses. „Und in mir wuchs Tag um Tag, Monat um Monat, die wahnsinnige Komplikation von Schmerz, Irrung und verschwendeter Liebe, die ich später zum kleinsten Aschenhäufchen hätte zusammenfegen mögen. . . .“

„Ich habe oft darüber nachgedacht, zu was, und wie ich mich wohl entwickelt hätte, wenn die Liebe damals für und nicht wider mich gewesen wäre; wenn ich für ihr zwecklos wahnsinniges Weh, ihre selige Gewähr erlebt, und das unsagbar, unberechenbar treibende, kräftigende Motiv ihrer Sympathie, für mein Leben errungen hätte. Mir scheint, dies ist uns auf Erden nicht beschieden. Menschen, die der fantasievollsten, höchsten Leidenschaft fähig sind, treibt sie immer auf feurigen Wogen dahin; Menschen, die ohne versehrt zu werden, sich auf ihr, wie auf ruhigem Fahrwasser einschiffen, sind anders geartet. Meines Vaters zweiter Commis gab einem Freunde den Rat: Willst du wissen was Glück ist, dann nimm ein Weib, zeuge Kinder und ziehe nach Margate.

„Der das schrieb, war aber zeitlebens ein aufgeblasener Mensch mit Stachelbeeraugen, und ein bekenntnistreuer Irvingianer . . . .“

„Die Liebesheiraten der typischen englischen Barone umspannen meist ein großes Glück. Und doch wissen die englischen Barone ihr beglücktes Dasein nicht besser zu verwerten, als es den Füchsen zu teil werden zu lassen! . . .“

Langer Jahre hat es bedurft, ehe er den Abschluss hoffnungsloser Träume finden konnte. Sie tauchen immer wieder auf, nehmen aber allmählich eine andere Form an, und werden ihm zur Brücke, die ihn in das Bereich seines eigentlichen Schaffens leitet.

Aus den Erinnerungen des alten Mannes, der sie in Praeterita humoristisch betrachtend heraufbeschwört, lässt sich das nicht ersehen. Neben der Liebestragödie seiner reifen Jahre mussten sie für ihn selbst verblassen. Aber Gedichte, die den Zeitraum von 1836—40 umfassen, gewähren tieferen Einblick. Es sind die einzigen, in denen sich persönliche Lyrik ausspricht. Aber so leicht die Verse fließen, so undifferenziert ergießt sich sein Gefühl *„in the sound of her voice“*, *„in the ray of her silver smile“*, dass tausende vor ihm in denselben Lauten besungen haben. Selten, dass sich ein allgemeines zum individuell besondersten steigerte.

Alas! dead hopes are fearful things,
To dwell around us, for their eyes
Pierce through our souls like adderstings.
. . . Until we hail, and love and bless
The last strange joy, where joy has fled:
The finger of fortgetfulnes.

Canzonet

There's a change in the green of the leaf
And a change in the strength of the tree;
There's a change in our gladness or grief, —
There may be a change upon thee.
But love — long bereft of thee,
Hath a shade left of thee;
Swift and pale hours my float
Past — but it changes not.

As a thought in a consecrate book,
As a tint in the silence of air,
As a dream in the depth's of the brook,
Thou art there.
When we two meet again,
Be it in joy or pain,
Which shall the fairer be, —
Thou — or thy memory?

Er bevorzugt den zweiten Namen der Geliebten, Adèle, da er sich auf *spell, shell, knell* reime. Scheinbar kindisch, kündet dies doch sein Sprachgefühl. Novalis erklärt, das Eigentümliche der Sprache liege darin, dass sie sich bloß um sich

selbst bekümmere. Weil die Worte eine Welt für sich ausmachen, nichts als ihre wunderbare Natur ausdrücken — ebendarum spiegele sich in ihnen das Verhältnis der Dinge. Auch zeigt dieser Zug wie hoch die Liebe lag, die ihn erfüllte. Der Name der Geliebten klingt ihm wie die sausende Muschel, wie Glockengeläut, und bannt ihn in diesen Zauber. Er besingt ihren Namen. Seine Seele ist voll von Traumgesichten und Wirklichkeiten:

But of the strange and fitful flame,
That once aroused his fiery frame
To thought or passion — work or will,
This only is remembered still:
He loved a name.

Es tut ihm weh, wenn andere ihn nennen; seine Liebe schlummert ja nur wie das Echo in den Abgründen seiner Seele . . . Er liebt ihn wie der Schmerz das Grab . . . Da — in einer alten Kathedrale, auf schmalem, abgetretenem Grabstein, matt vom Licht des farbigen Fensters erhellt, funkelt er ihm entgegen:

His weeping was wild that dreary day, —
His sleeping was sound that night.

So empfand Ruskin die Dinge. In ihm lösten sich entgegengesetzte Gefühle und Gedanken aus mit der Schnelligkeit elektrischer Funken. Ihr Name

auf dem Grabstein lässt ihn tödlich erschauern — um ihn in tiefen Schlaf zu senken.
Allmählich aber gleiten die Zufälle des Erlebens von ihm ab. Das tiefe Gefühl wird sich seiner Selbstherrlichkeit bewusst. Es ringt sich los und weitet sich:

I had strange, visible thoughts when last I slept:
The crowded pangs of passion, sunk and crept
Into the woof of a delirious dream:
A vision of cold earth and silent air,
Though it had that which, might methinks redeem
Death from its darkness, — thou wast there,
As thou art always when the speed
Of the keen stars is full and free;
Their light along mine eyes can lead
The glory of thy memory:
My slumber must be death indeed
When it forgets to dream of thee.

Im Traum treibt er in steuerlosem Boot auf stillem, in der Tiefe reißendem Strom dahin. Den schwarzen Kahn lenkt ein Segel, das wie bleiches Feuer lodert. Im Winde durchsichtig, wird es im Spiegel des Wellengekräusels lebendig. Er gleitet unter Bäumen, zwischen ihre Schatten streut das feurige Segel leuchtende Sterne. Da zieht ein Weh in sein Herz — *a stress*

Of a deep wild and deathlike happiness,
Which drank my spirit, as the heaven drinks dew,

Until my frame was feeble; then I knew
Beloved, I was near thee . . . .

Die Welt erwacht zu Sang und Klang — und er fühlt, dass ihre Schönheit auch das tödliche Entzücken, das ihn durchbebt, neu in Glanz taucht. „Ich wusste es, Geliebte, ich sei dir nah. Ich sah dich stehen auf dem weißen Stein dort überm Strom bewegungslos. Von dir strahlte jene Güte aus, die nur die Schönsten schmückt. Dein lichtes Haar ergoss sich über deine stille Stirn in einer Herrlichkeit, wie sie der goldige Osten über segelnde Wolken streut, die um ein mondbeglänztes schneeiges Eiland fluten. Um deine Lippen wurde das Leuchten zu einem einzigen Lächeln — so ruhig, so festgebannt, so kalt und so unsäglich schön . . . . Sein Abglanz erhellte kahle Felsen, fühllose Wellen, ach warum nicht mich? . . .“

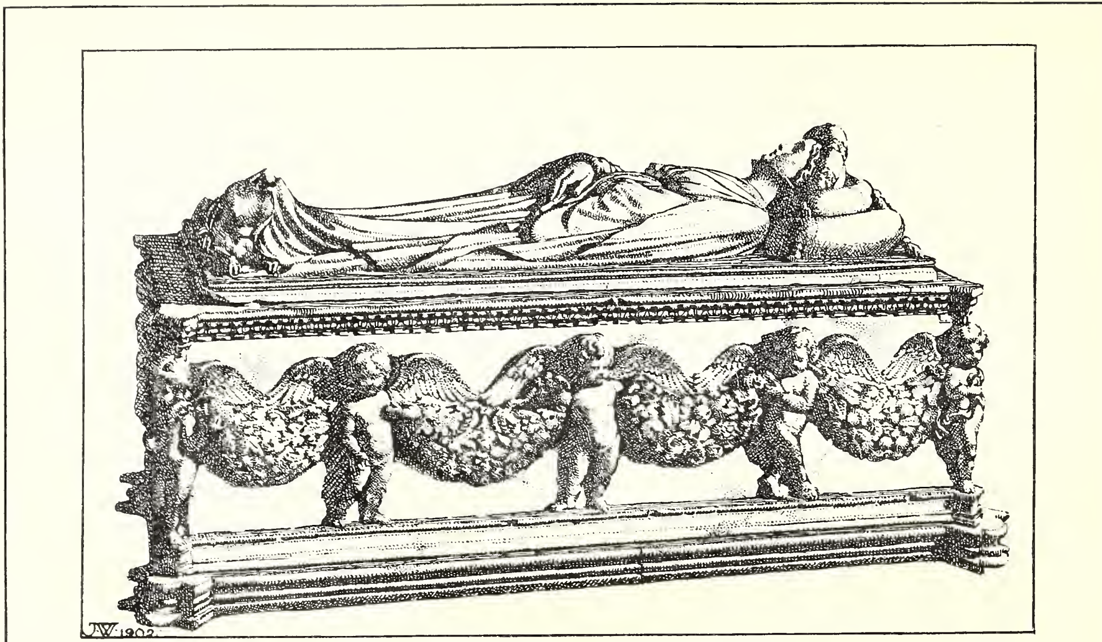
Auch Goethe kündet in dem wundervollen „In tausend Formen magst du dich verstecken“ die Allgegenwart der Geliebten, die er im Morgen, am Himmel, in der Wolke atmet. Aber ohne vergleichen zu wollen, denn dies Lied ist eine Perle unter Goethes Gedichten, konzentriert sich die Empfindung bei ihm auf die Geliebte. Ruskin dagegen überträgt das Gefühl ihrer Gegenwart auf die Naturerscheinungen. Er atmet nicht mehr ihre Nähe, vielmehr das Morgenrot und den sich darin kündenden Sonnenaufgang. Es ist das erste Flügelheben seiner Kunst, das Naturerleben mythologisch

zu gestalten. In schöpferischen Menschen sucht sich die nach Innen gedrängte Leidenschaft einen Weg nach Außen. Ihm wurde sie nicht zum Stoff, den er künstlerisch gestaltete, aber ein Ingredienz seines Schaffens. Von nun an sind ihm unpersönliche Dinge Spiegel des Lebens.

Damit ist aber die Bedeutung dieser Leidenschaft nicht erschöpft.

Ob diese Adèle wirklich das war, als was sie in seiner Fantasie lebte; ob ihre Liebe ihm Glück bedeutet hätte, ist belanglos gegen das, was sie in ihm wachgerufen hat. An ihr ist er zum Künder einer Schönheit geworden, deren Verständnis der Welt dreihundert Jahre verloren gewesen war.

Ihre herbe Anmut, die „er zuerst in den Linien französischer Gotik wiederfindet“, hatte ihm Sinne und Seele für den Liebreiz weiblicher Gestalt erschlossen. In Rom, wo er krank nach ihr, bleibt er allen Formen und Farben, auch der höchsten Kunst gegenüber, unberührbar, in der nicht eine Linie, eine Bewegung von ihr anklingt. Ihr Bild idealisiert sich ihm in der Gestalt einer jungen Engländerin, die er in der Kirche von Ara Coeli nur von ferne schaut und unter den Klängen Gregorianischer Lobgesänge anbetet; sie besitzt aber das, was Adèle mangelte: sie war ein Bild der Gnaden. Ihre Erscheinung offenbarte ihm „jene Schönheit, die er bisher nur im Traume erschaut, aber im Leben nicht zu finden glaubte: statuten-



Ilaria di Caretto. Nach Jacopo da Quercia

„hafte Strenge mit weiblicher Süße geeint“. Als er wenige Jahre darauf nach Lucca kommt, sieht er das, „was er im Herzen trug — nicht als Kunstideal, vielmehr als geweihte Wirklichkeit, als reinsten Maßstab lebendig atmender Weiblichkeit — vollkommen verwirklicht in dem Grabmal der schlafenden Ilaria di Caretto (von Jacopo da Quercia) in Linien, die — wie er sofort erkennt — unter demselben Gesetze stehen, wie die Stromeswelle, der Espenzweig, der Auf- und Niedergang der Sterne. Aber mit einer Zucht und Strenge behandelt, die die Naturgesetze in dem Licht der Tugend gelesen hat“.

Wie Goethe sagt: Amors reizender Pfeil stiftet die Liebe zur Kunst, so beruht Ruskins Wiederentdeckung frühitalienischer Kunst auf diesem persönlichen Erlebnis. An dem Grabmal der Ilaria war ihm die künstlerische Bedeutung persönlich bestimmter Frauenschönheit aufgegangen, so wenig an einem bestimmten Kanon zu messen, wie die Schönheit von Blumen und Blättern. Am schönsten, wenn ihre Züge individuelles Leben ausstrahlen. Von hier aus erschließt sich ihm die Kunst der Frühitaliener. Er liebt die weiblichen Gestalten des XIII. Jahrhunderts, in denen die Möglichkeit vollen Lebens pulsiert. Rafael malt die Frauen nicht in ihrem Eigenleben. Seine Madonnen mit dem regelmäßigen Profil, den bewegungslosen Zügen sind nicht voll entwickelte Persönlichkeiten. Sie sind Typus

eines allgemeinen Ideals, auf das der Mann ihr Wesen beschränken wollte. Durch Michelangelos Frauen ist das Leben gegangen in allen Stadien der Seligkeit und Schmerzen, die der Menschheit zuerteilt sind, von Eva hin bis zu den Parzen. In den weiblichen Gestalten des Tintoretto, Botticelli und Carpaccio liegen die Keime zu vollem Eigenleben. Fein individualisiert, über den Typus hinausgewachsen zur Persönlichkeit, die das Leben durch ihr eigenes Temperament schauen will, blicken sie fragend oder selbstbewusst. In dieser Vorliebe spiegelt sich das, was Ruskin an den Frauen geliebt hat. Sie müssen alle Lebensmöglichkeiten in sich tragen, aber verharren in den Bedingungen des Blühens, der Jungfräulichkeit, des Werdens . . . Ruskin äußert sich stolz darüber, dass er, und er allein, „die Vortrefflichkeit und Überlegenheit dieser Malerschule" wieder entdeckt und verkündigt habe. Bis er auf sie hingewiesen, sei sie nicht nur verachtet, sondern im eigentlichen Sinne nicht einmal gekannt gewesen: „Ich glaube, dass vor 1874, wo ich begann, Botticellis und Peruginos Fresken in der Sistina zu studieren, man sie in keinem Reisehandbuch nur erwähnt findet, und das ganze damalige Rom wusste überhaupt nichts von ihrer Existenz."

Von England aus hat sich die gegenwärtige Vorliebe für die vorrafaelitische italienische Kunst allmählich über die ganze Kulturwelt verbreitet.

So hochgespannt wie seine Gemütsart, war seine Liebe. Obwohl er auch in späteren Jahren nur bis an ihre Schwelle gelangte, nur einen Blick in das gelobte Land getan hatte, das sein Fuß nie betreten sollte, — seine Fantasie erschloss ihm schon damals die Notwendigkeit der Leidenschaft als Vorbedingung voller menschlicher Entwicklung.

Rose Latouche trat erst später in sein Leben. Seine Liebe zu ihr war tiefer, was sie geistig und seelisch teilten, reich und voll; ihre Wirkung aber lag in derselben Linie. Beide Erlebnisse fließen ineinander, wenn er sagt: „Auch die höchste und reinste Liebe entflammt nur zu oft die Wolke des Lebens zu einer nie endenden Glut der Pein.“ Und stärker noch: „Wer je unter vergeblichem Verlangen zusammengebrochen ist unter der unbesieglichen, kläglichen, auf- und niedertreibenden, sich um sich selbst drehenden Wiederkehr eines krankhaften Herzenshungers — der weiß, was in dem Schrei der Harpie Celaeno vom Felsen ertönt, und warum im siebenten Höllenkreise die Harpien ihre Nester in den krummen Zweigen der Bäume bauen, deren Seelen Selbstmörder sind . . . .“

Schon das erste Erleben hatte ihm die elementaren Gewalten, die uns von der Geburt bis zum Grabe umfangen, offenbart, und ihm die Bedingungen des Lebens begreiflich gemacht. Alles, was er

geschrieben hat, ist von Äußerungen darüber durchzogen.
„Die Leidenschaft muss eine Kraft für sich sein, und vielleicht ist sie die wahrhaft poetischste oder schöpferischste aller Kräfte. Sie schafft sich ihre Welt aus einem Seufzer, einem Blick. Mangel an Leidenschaft ist vielleicht der eigentliche Tod oder die Auflösung aller Dinge . . ."
Das Sichausleben in der Leidenschaft erschien ihm dagegen belanglos. „Aber ohne die Leidenschaft in sich erlebt zu haben, können im Menschen nicht die Brunnen der großen Tiefe aufbrechen" und die Kraft und Majestät seiner Seele kann sich nicht entfalten. Sein Tiefstes bleibt ihm ewig unbewusst und er versteht weder sich noch die Schönheit, Furchtbarkeit und Herrlichkeit des Lebens.
Bei Naturen von so durchdringender und hochgespannter Fantasie, kann sich das tiefste Erleben rein innerlich vollziehen. Sie bedürfen keiner Verwirklichung ihrer Wünsche und Hoffnungen, um Erkenntnisse zu gewinnen, die dem Fantasielosen und Oberflächlichen oft nicht einmal durch das reale Erleben werden. Es genügt, dass sie zum Bewusstsein dessen, was als Keim in ihre Seele gefallen ist, erwachen, damit er ausreife.
Maeterlinck erzählt uns in „Weisheit und Schicksal", dass Emily Brontë, die nie geliebt, alles

Wesentliche von der Liebe gewusst habe. Es wird dies nicht die Regel sein. Auch Menschen von tiefer Empfindung werden die Liebe erleben müssen, um sehend zu werden, um, wie es nach dem uralten Wort heißt: zu wissen was gut und böse ist. Wie es aber dem Mystiker genügt, einen Augenblick im Genuss Gottes zu leben, um des göttlichen Seins auf ewig teilhaft zu werden, so bedürfen einzelne nur eines Moments, um auf immer in das Mysterium der Liebe einzudringen: „Es will mir scheinen, dass die Gefühle der reinsten und kraftvoll-leidenschaftlichsten Menschen die wahrsten sind. Nicht, wenn sie nicht nach Wahrheit verlangen, oder sich selbst verblenden, sodass sie durch Leidenschaft ihr Gefallen suchen, denn dann sind sie nicht mehr rein. Wenn sie aber immerdar die Wahrheit suchen und annehmen, so weit sie ihnen erkennbar ist, vertrauen sie auf die Lauterkeit der Instinkte, die ihnen gegeben sind, und ruhen damit im Bewusstsein einer höheren Wahrheit, die sie nicht beweisen können. Das ist für sie das Rechte . . .“
In diesem hohen Erfassen der Lebensimpulse, die ihm zu Sprossen der Himmelsleiter werden, lag seine Anlage zum Deuter und Künder der Wahrheit. Keine Unlauterkeit trübte seine Erinnerungen, die Associationen seiner Jugend machten ihm die Erde zu einem Garten Gottes. Was er in sich erlebt hatte, konnte er für alle Lebenserkenntnisse

fruchtbar machen. Als Exponent musste er ebenso eindringen in den Gedankenkreis derer, denen er neues erschließen wollte, als den Inhalt des Neuen erfassen und durcharbeiten. Sein eigenes Leben ordnete sich regelrecht dem Ganzen und den geltenden Moralgesetzen unter. Er wusste es, dass wahre Lebenserkenntnis nicht erlangt wird durch die Menge, sondern die Intensität der eigenen Erfahrung. Wer seiner unwürdige Möglichkeiten und Versuchungen in sich überwunden und abgewiesen, gewinnt eine vollere und reinere Lebenserkenntnis, als wer sich ihnen hingegeben hat. Um Leidenschaften zu überwinden, sind aber Vernunftschlüsse ohnmächtig. Denn jede Kraft und jede Fähigkeit gehorcht nur ihr immanenten Gesetzen. Logische Irrtümer sind durch Verstandesinduktionen zu widerlegen, Leidenschaft aber nur durch höhere Leidenschaft zu überwinden. Odysseus, der seinen Gefährten die Ohren verklebt, um nicht vom Gesange der Sirenen verlockt zu werden, entrinnt nur dadurch ihrem Zauber, dass er sich fest an den Schiffsmast binden lässt. Die Argonauten aber hören Orpheus singen und die Stimmen der Sirenen verlieren ihre Verführungsmacht. „Darum bedürfen wir nicht weniger sondern stärkerer Sensationen: ob ein Mensch vornehmer ist als der andere, und ein Tier vornehmer als das andere, entscheidet sein mehr oder minder feines Gefühl. Wären wir Schwämme,

„dann wären uns nur wenig Sensationen zugänglich; oder Regenwürmer, die jeden Augenblick vom Spaten durchschnitten werden können, — dann wären uns häufige Sensationen nicht heilsam. Da wir aber Menschen, sind sie uns gut; ja wir sind nur soweit Menschen, als wir sensitiv sind und unsere Höhe steht im genauen Verhältnis zu unserer Leidenschaft.“

„. . . Reine Leidenschaft kann nur von Herzensreinheit verstanden und künstlerisch dargestellt werden. Gemeines und rohes Empfinden findet in allem nur sich selbst wieder, schmälert und lästert alles Hohe. Es erblickt Beelzebub im Teufelaustreiben, und seinen Fliegengott in jedem Alabastergefäß mit köstlicher Narde... Wie der Mensch so seine Leidenschaft — hoch oder niedrig, rein oder gemein. Achilles Liebe ist etwas anderes als Paris Liebe, Alcestis als Laodamias Liebe.“

Seine Fantasie war unberührt geblieben von Eindrücken, wie sie Tolstojs Jugend vergiftet hatten. Die beiden Männer, die als soziale Reformer miteinander verglichen werden, waren fundamental verschieden in ihren Idealen. Tolstojs Temperament, wie seine Erlebnisse und Beobachtungen an sich und andern, haben ihn dahin geführt, alles Unheil aus der animalischen Seite des Menschen abzuleiten. Sein Idealismus fand theoretisch keinen Ausweg aus diesem Irrgarten als völlige Lebensverneinung. Ruskin fand das höhere Ideal; die

sinnlichen Triebe sind ihm Grundlage und Sinnbild des höheren Daseins. Es gilt nicht sie auszureißen, sondern zu erheben. Die Welt ist mit Schönheit erfüllt uns zur Freude und Bewunderung. Je tiefer wir in diese Schönheit eindringen, je mehr ihrer Gebiete sich uns erschließen, je mehr unsere Sinne sich verschärfen und zu ihrer Wahrnehmung verfeinern, um so höher steigen wir als Menschen. „Sinnliche Leidenschaft ist nicht nur eine Tatsache, sondern eine göttliche Tatsache. Obwohl der Mensch das höchste der Tiere auf der Stufenleiter der Geschöpfe, ist er doch so weit Tier, dass sein Glück, Gesundheit und Vornehmheit auf der ihm gebührenden Betätigung animalischer Leidenschaft ebenso sehr beruht, wie auf der Ausbildung seiner geistigen Anlagen."

Ruskins Anschauung über das Verhältnis von Mann und Weib, von Stellung der Frau in Ehe, Familie und Gesellschaft, ist von persönlichen Eindrücken und Beziehungen bestimmt, die einer späteren Zeit angehören. Zwischen der ersten und letzten — seiner tiefsten Neigung — liegen die trüben Jahre seiner Ehe. Dies alles hat auf seine Ideen eingewirkt; sie bleiben einer eingehenden Zusammenfassung vorbehalten. Da sie aber seine frühesten Anschauungen folgerichtig weiterführen, war es unvermeidlich, nicht hie und da schon auf sie überzugreifen.

In seiner Auffassung von Erziehung, nimmt die Liebe zwischen Mann und Weib breiten Raum ein. Es ist ihm „das Sinnbild einer ewigen Wahrheit, dass die Rüstung, die den Mann im Kampf des Lebens widerstandsfähig macht, ihn nur dann fest umpanzert, wenn die Hand einer geliebten Frau ihn damit umgürtet hat". Er befindet sich gerade hier im Gegensatz zu Tolstoj. Ruskins Lebensideale sind aus moralischer und sittlicher Kraft erwachsen, einer Kraft, die gesund und ungebrochen war, als die Fesseln des Evangelismus von ihr abfielen. Bei Tolstoj schrumpfen die Lebensideale ein, da sie aus Fäulnis und Verrottung, aus dem Boden einer entnervten, im Genuss erschöpften Gesellschaft aufsteigen. Eine gebrochene Natur, die sich durch heiß ringende Entschlossenheit, aus den Ketten einer sensationsbedürftigen Sinnlichkeit losgerissen hat, kann sich vor Rückfall nur durch Askese bewahren. Ähnliches hat sich in den ersten christlichen Jahrhunderten vollzogen. Man denke an den heiligen Augustin. Ohne Askese wäre die ganze damalige Welt verfault und zu Grunde gegangen. Einer frivolen Gesellschaft erscheint die Liebe immer nur als bestialischer Trieb, als Hysterie, als etwas den Menschen herabwürdigendes. Tolstoj vermag in seinen späten Werken die Beziehung zwischen Mann und Weib nicht mehr rein und hoch zu empfinden. Er kennt nur Asketen und Wüstlinge. Ähnlich ergeht es reinen Menschen,

die sich neben frivolen Anschauungen behaupten müssen. Sie vermögen das an sich unschuldig Reine, nicht vom Unlauteren zu unterscheiden. Sie können die Heiligkeit der Natur nicht mehr fühlen, und sehen Entweihung in jeder geheimnisvollen Empfindung zwischen Mann und Weib.

So sehr Ruskin ein Leben des Sinnentaumels verächtlich war, so sehr verurteilte er die Askese als Ideal, da sie die Einheit des Menschen zerstöre. „Alle Geisteskrankheiten, die zum Untergang des Menschen führen, beruhen auf Isolierung. Jede Form der Askese einerseits, und des Sensualismus andererseits, ist eine Trennung von Seele und Leib; sondert eine Seite der Menschennatur von der anderen ab. Jeder gesunde nationale Zustand, wie der des einzelnen, besteht aber gerade darin, dass der menschliche Geist alle Zustände unbefangen betrachtet, alle Dinge durchdringt und erhebt. Die niedrigste Auffassung des Menschen leugnet die geistige Seite seiner Natur und der törichtste Unverstand behauptet, seine Natur habe keine animalische Seite, oder dürfe sie wenigstens nicht haben. Der Mensch hat aber ebensowohl eine animalisch edle wie eine geistig edle Naturseite. Beide sind unabänderlich und unzertrennlich miteinander verbunden. Wenn eine Seite die andere verstößt, verachtet oder herausfordert, tut sie es auf ihre Gefahr hin.“ Daher sagen die Franzosen: *Qui fait l'ange fait la bête. . .* Dies verschmilzt sich mit

seiner Kunstanschauung: „Farbe ist das läuternde oder weihende Element materieller Schönheit. Farbe ist Abbild (type) der Liebe, deren Wirkungen sie gleichkommt. In der künstlerischen Praxis beruhen die Wertunterschiede der Arbeit ebenso sehr auf der Farbe, wie die erhaltenden und bewahrenden Lebensmächte auf der menschlichen Geschlechtsliebe. Ist diese Liebe wahrhaftig, standhaft und treu, dann bildet sie die Weihe des Lebens, ohne welche die Seele nicht ihre höchste Vollendung erreicht. Ist sie aber oberflächlich, treulos, gleitet sie in die Irre, dann erniedrigt und korrumpiert sie das Leben mehr als irgend etwas sonst. Zwischen der hohen und niederen Liebe steht die Liebeleere. Manchmal grausig kalt, öfter kindisch, keusch oder asketisch, erscheint sie oberflächlicher Beurteilung oft reiner und höher als die Liebe.
Dasselbe gilt von ihrem Abbild der Farbe. Roh, unwahr, unehrerbietig, nur um des Genusses Willen gesucht, wird sie zur Versuchung, und korrumpiert die Kunst. Sucht man sie inbrünstig, mit intensiver aber ehrfürchtiger Leidenschaft, dann erhebt sie sich zur Weihe alles Materiellen."

In Lectures on Art findet sich ein Beispiel wie souverain er verfährt, um eine Einheit der Anschauungen zu gewinnen, die sich gegenwärtig so heiß befehden: von der Heiligkeit der Naturgesetze, die die freie Liebe verherrlichen, und

der Unverbrüchlichkeit traditioneller Moral, als Erscheinungsform des wandellosen Sittengesetzes: der Heiligkeit der Ehe als staat- und gesellschafterhaltender Notwendigkeit. Ruskin sucht beides tiefer zu begründen, indem er beide Potenzen unter dieselbe Perspektive rückt.

Die Naturtriebe werden geweiht und erhoben, wenn sie in die Fantasie treten, die das ganze Daseinsgefühl zur höchsten Blüte steigert. Die Fantasie ist aber auch das Organ, das die kausalen Zusammenhänge des Lebens am tiefsten erfasst. Wie der Künstler seine Intuition immer neu aus den Offenbarungen der Natur schöpft, so erneuert die Fantasie unsere moralischen Vorstellungen von Ehe und Familie, weil sie die Konvention sprengt und in die unverbrüchlichen Naturnotwendigkeiten der Liebe eindringt. Auf der anderen Seite schaut die Fantasie die Beziehungen des Einzellebens zum großen Ganzen. Hat sie seine individuellen Besonderheiten geadelt, dann lässt sie es wieder einmünden in den Strom des sittlichen Lebens, dessen Spiegel dadurch steigt und so das Gedeihen der Gesamtheit verbürgt.

„Die Griechen fassten fast jede intime Beziehung des menschlichen Lebens und Liebens zur Schönheit in mythologische Vorstellungen, die sie von dem Ursprung und den Aufgaben der Grazien ableiteten. Allein die bedeutsamste Wahrheit haben sie nicht völlig verstanden. Die Intensität nämlich,

„mit der auch andere Seiten der Schönheit empfunden werden, entspricht genau der Lauterkeit der Fantasie, in der die Liebesleidenschaft erwacht und auf die sie ihre Hingabe beschränkt. Da den Griechen dies nicht voll bewusst war, haben weder ihre Mythen noch ihre Philosophie die tiefe Beziehung entwickelt, die zwischen der Fähigkeit, Schönheit wahrzunehmen und zu empfinden, und dem loyalen Aufrechterhalten der Familienbande besteht. So kam es, dass ihre Tragödien die Übertretung dieser Gesetze zum düsteren Inhalt haben. Helena steht im Mittelpunkt des Homerischen Epos, und das deutlichste Symbol ihres Auferstehungsglaubens knüpft sich an Alcestis Wiederkehr aus der Unterwelt.“

„Die untergeordnete Stellung auch ihrer am höchsten verehrten Frauen, und die teilweise Korruption ihrer Gefühle ihnen gegenüber, durch andere eigentümliche Zustände und niedere Leidenschaften, führten eine Hemmung ihrer ethischen Entwickelung herbei. Erst beinahe 2000 Jahre später, nach einem Zeitraum, dessen Geschichte reich war an Irrtum und Schmerzen, wurde die höchste und reinste Anschauung von der Kraft irdischer Liebe ausgelöst. Einesteils war sie der Lohn des christlichen Rittertums, das sich in jahrhundertelangem Ringen edel und hoch entwickelt hatte; bildete aber auch den Höhepunkt jenes visionären Glaubens, der in der reinen Jungfrau das Band zwischen Gott und dem

„Menschengeschlecht erblickte. In Dantes Göttlicher Komödie hat diese Anschauung poetisch unvergänglichen Ausdruck gefunden, und ist gleichzeitig von Luino und seiner Schule verherrlicht worden.“
Ruskin schließt den instinktiven, unpersönlichen Fortpflanzungstrieb der primitivsten Zellen- und Lebewesen aus dem Bereich der ‚Liebe‘ aus. „Liebe beginnt erst da, wo die Grazien das Scepter führen“ und die Fantasie den Naturtrieb beseelt. Burne Jones hat dies tiefsinnig symbolisiert und antikes in germanisches Empfinden umgebildet in dem kleinen Gemälde, wo Pan die ertrinkende Psyche aus dem Wasser zieht.
„Ich habe die Lauterkeit der Fantasie in Beziehung zur Liebesleidenschaft gesetzt. Ich spreche hier nicht von dem Einfluss der Fantasie auf die Moral. Er wird verständlich, sobald wir die Würde der geschlechtlichen Beziehungen der niedersten Zellen und Lebewesen mit der der höheren Tiere vergleichen. Wie z. B. Gesellschaftsformen und Staatenbildungen der Bienen und Ameisen aus ihrer Art sich fortzupflanzen erwachsen. Verfolgen wir weiter die Liebe von Mann und Weib bis hinauf zu jener idealen Liebe, die das Rittertum beseelte, dann gewahren wir in diesem schier unendlichen Aufstieg, dass es die allmälige Erhebung der Fantasie ist, welche die Vollmacht der Leidenschaft steigert und erweitert. Und hat die Leidenschaft diesen Höhepunkt erreicht, dann

„wird die Fantasie wiederum Bollwerk ihrer Dauer, Hüter ihrer Ehre und Vollender ihrer Herrlichkeit." In diesem Ideal der Liebe ist die Süße und Mystik, der Traum vom Mittelalter verschmolzen mit der sittlichen Kraft des Puritanismus. Hat die Leidenschaft das ganze menschliche Bewusstsein durchsonnt, all seine verborgene Triebkraft erweckt und entfaltet, dann gilt es sie zusammenzufassen. Die Gesetze, auf denen Familie und Staat beruhen, sollen so unverbrüchlich in der Fantasie leben, wie die Liebe, die immerdar ihre Voraussetzung bildet.

Dies Ideal beruht auf der Vorstellung des 13. Jahrhunderts. Höher konnte die Frau nicht gehoben werden, als Dante getan, den die Liebe zu Beatrice zu immer höherer Vollendung führt. Ruskin hat durch seine Auffassung des 13. Jahrhunderts das Element der Mystik, das alle Strömungen jener fruchtbaren Zeit bestimmte und durchgeistigte, wieder in die Kultur eingeführt. Die Kunst jener Tage hatte dem Puritaner ein neues Ideal der Liebe zwischen Mann und Weib offenbart. Giotto war der erste, der der Menschheit die Geweihtheit der menschlich-irdischen Bande erschloss: „Er definiert, erklärt und erhöht alles Süße und Holde, das auf der menschlichen Natur beruht. Den Ereignissen des täglichen Lebens verschmilzt er die mystische Fantasie höherer Naturen. Indem er beidem größere

„Intensität verleiht, versöhnt er die Vorzüge des mönchischen Ideals mit dem der Familie. Er heiligt die einfachsten Pflichten, und macht die höchsten religiösen Leidenschaften für menschlich-natürliche Beziehungen fruchtbar."

Mit der Erhebung sinnlicher Sensationen zu Voraussetzung geistiger Entwickelung, trug Ruskin eine neue Kultur in Kreise, denen sie nach Herkunft und vererbten Vorurteilen verschlossen geblieben war.

Die kalvinistischen Puritaner hatten die von der Reformation übernommene, paulinische Auffassung, theoretisch bis jetzt fest gehalten. Dem Apostel Paulus war die Ehe ein Notbehelf für solche, die das höhere Ideal der Ehelosigkeit nicht erreichen konnten. Wohl hatte die Reformation die Berechtigung der natürlichen Triebe erkannt, und den „heiligen Ehestand" zu Recht erhoben, doch mit demselben Vorbehalt, wie der Apostel Paulus, ohne die immanente Reinheit der Liebe zu empfinden und auf ihr Wesen zu begründen. „Der Apostel Paulus hatte persönlich keine hohe Auffassung der Frauen, was mit seinem Temperament zusammenhing und ebensowohl Mangel wie Gabe war. . . . Es fehlte ihm an feinem, ritterlichem Empfinden ihnen gegenüber." (*Robertson.*) Dieser persönliche Mangel des großen Apostels ist jahrhundertelang verhängnisvoll, nicht nur für die Auffassung der Frau und ihre soziale Stellung

geworden, sondern hat auch die Wertung der erotischen Liebe herabgedrückt. Ihr substistuierte man Paulus' wundervolle Auffassung von der christlichen Liebe (Charity) als solcher nach 1. Korinther 13. Die Reformation stellte sich ganz auf diesen Standpunkt und schaltete das mittelalterliche Element der Mystik auch aus der Liebe aus. Ihre sinnliche Seite blieb nach wie vor unerlöst. Was ist der Mensch? Halb Tier, halb Engel, sang das alte Kirchenlied. Die Ehe wurde eine von der Kirche geweihte Institution. Sie sollte die Liebe legal machen und nicht die Liebe die Ehe; denn es handelte sich in ihr um Rechte und Pflichten, die Mann und Weib gegenseitig zu nehmen und zu erfüllen hatten.

Ruskins Anschauungen auf diesem Gebiet hatten sich an Walter Scott gebildet, und an Byron ersättigt. Die Liebe war über ihn gekommen allgewaltig, unbezwinglich, und in der Unbegreiflichkeit ihrer elementaren Mächte erlebte er sie als Mysterium. Sie hatte ihm offenbart, dass wahre Leidenschaft ein Feuer ist, das alle Schlacken verzehrt; dass sie das Verhältnis von Mann und Weib erhebt und auf ihrer Souveränität der Adel der Menschheit beruht.

Es ist in England fast ein Glaubenssatz, dass Ruskin Liebe und Leidenschaft nicht gekannt und ihren letzten Ausdruck in der Kunst nicht verstanden habe.

Darauf nur dies. Er schreibt einmal an Rossetti: „Ich verstehe jedes Gefühl in der *Vita nuova*,“ — in der er Dantes Liebe als Leidenschaft auffasst und sie sich nicht wie die Zunftgelehrten jener Tage, allegorisch deutet. Seine Fantasie drang so tief, dass er Francesca da Riminis: *Qual giorno non vi leggemo avante*, aus Dantes dichterischer Intuition ableitet, und daraus nicht wie die modern-naturalistische Schule auf ein ähnliches Selbsterlebnis des Dichters den Schluss zieht. Nach Ruskin hat Cimabue zuerst das Kind in seiner Bedeutung für Kunst und Leben entdeckt, und Giotto die Weihe und Herrlichkeit menschlich-irdischer Bande. „Wir sehen in diesen Typen nur abgenutzte Gesten, damals waren sie Offenbarungen für die Welt.“

Die englischen Praerafaeliten verkündeten die alte Wahrheit neu, dass die Heiligkeit der Naturbande in ihrem Wesen selbst liege. Dass kein Priester, kein Staat heilig machen könne, was nicht in sich heilig sei. Was sie in den biblischen Geschichten und griechischen Mythen als ewig wahr schauten, tiefer als ihre Zeitgenossen, stellten sie dar wie es bisher noch nicht gemalt worden, in Gebärden, die eine neue Auffassung des Lebens kündeten.

Rudolf Kassner, der Ruskin sonst voll gerecht wird, scheint den Aufsatz, worin er sich in diesem Sinn äußert, nicht gekannt zu haben. Um nachzuweisen,

dass Ruskin Rossetti nicht verstanden habe, beruft er sich auf das schwächste Werk seines Alters, The Art of England. Vielleicht hat er darin Recht, dass Ruskin das letzte in Rossettis Kunst nicht verstanden hat. Das persönlich Letzte verstand Ruskin aber überhaupt nicht, weder im Leben noch in der Kunst. Denn er hat nie die Vollendung seiner Persönlichkeit erreicht; ihr Centrum hat er außer sich hinaus ins Universum verlegt, und es überall darin gesucht. Dafür gab aber die wunderbare All-Liebe seinem Empfinden ihren Glorienschein. Wie tief er das Außerpersönliche in der Kunst versteht, dafür möge er selbst zeugen. In The three Colours of Pre-Raphaelism (1878) sagt er über Rossettis Ecce Ancilla Domini, für das Kassner ihm Verständnis abspricht: „Es ist begreiflich, dass es die sittliche Entrüstung der Kritiker und des prüden britischen Publikums gleichermaßen erregt hat. Denn der Maler verlangt, man solle ein englisches und kein israelitisches Mägdlein von zarter jugendlicher Schönheit betrachten, das auf seinem niederen Bett halb aufgerichtet, eben aus dem Schlaf fährt. Es ist von einer Erscheinung geweckt, die es nicht begreift, durch Worte, die es plötzlich vernimmt, verwirrt, und fragt sich traumbefangen in Gedanken versunken, was ihm wohl dieser Gruß bedeute? . . . Rossetti hatte das Ereignis, das so unendlich oft gemalt worden, wie es sich nie ereignet haben

„kann, dargestellt, wie es möglicherweise geschehen war, ohne ihm etwas von seinem Geheimnis zu nehmen. Das Erlebnis ist in die Seele der Jungfrau verlegt, die den Boten selbst garnicht erblickt. Der Engel ist nicht beglaubigt durch die üblichen Attribute der Vogelfittiche an den Schultern, allein der Ausdruck seiner jugendlich männlichen Züge kennzeichnet ihn als göttlich Abgesandten . . . Flammen unter den Füßen tragen ihn empor, und er ist in ein schlicht herabfallendes weißes Gewand gekleidet . . .“

In diesem Aufsatz heißt es weiter über ein kleines Aquarell, Hochzeit von Burne Jones: „Braut und Bräutigam sitzen erhöht auf einem Tron, Brautjungfern und Brautführer umtanzen sie im Reigen... Dem britischen Publikum erschien selbst die bildliche Darstellung einer Hochzeit ohne amtierende Geistlichkeit, die Braut nur mit Blumen geschmückt, die Brautjungfern mit nackten Füßen tanzend und der Bräutigam einzig und allein in den Anblick der Geliebten versunken, unerhört. Obwohl nun das eine Bild bei einem Traum verweilt, und das andere bei der Wirklichkeit, besiegeln doch beide die Macht, die sie verbindet. In ihr erheben sie sich zu der vollkommenen Wahrheit der Dinge, die nicht nur einstmals waren, sondern dieselben sind gestern, heut und immerdar. Sie erheben sich zu der Liebe — nicht im Zusammenhang mit jeweiligen Institutionen — sondern zu der Liebe in

„ihrer Selbstherrlichkeit. In der alles lebt und webt; der die Morgensterne jauchzen in ihrem Lauf, der die Jungfrauen im Tanze frohlocken, und in deren Ewigkeit der Herr, der den Sternen ihr Leuchten und den Menschen ihre Liebe gab, sich an allem Geschaffenen freut, wie ein Bräutigam über seiner Braut.“

Das Blut in Ruskins Adern war das Blut der schottischen Puritaner. Seit Generationen hatten sie seinen Forderungen keine Führung verstattet. So hatte sich das keltische Feuer, das in ihm wieder stark hervorbrach, ausschließlich in ästhetisches Bedürfnis und künstlerisches Verlangen umgesetzt. Sein leidenschaftlich überschäumendes, heftiges und rastlos unnachgiebiges Temperament war zugleich kühl, weich, sensitiv und beschaulich; alles bis zur äußersten Grenze:

Hast thou no rest, oh stream perplexed and pale
. . . I would not see
Thy force less fatal or thy pass less free;
But I would cast upon thy waves the cloud
Of passions that are like thee, and baptize
My spirit from its tumult . . . .

Eigenes Erleben, auch das der Liebe, vollzog sich bei ihm in derselben Region, in der die Wolken segeln, die Sterne glänzen. Sinnliches Empfinden war bei ihm nicht das, was die Engländer in

biblischer Redeweise mit *carnal*, fleischlich bezeichnen. Es war vergeistigt durch die Symbole, zu denen es ihm wurde. Er nahm die höchste Steigerung der Selbstbejahung und die tiefste Seligkeit voraus in dem Aufgehen des Selbst in der Kontemplation. Als die Liebe dann über ihn kam, kam sie mit unbezwinglicher Allgewalt auch über seine Fantasie, in deren Strahlen ihre Farben spielten, wie in den kühlen, klaren Wellen der Bergströme, zu denen ihn von Kind auf der geheime Zug innerster Wesensverwandtschaft gezogen:

Des Menschen Seele
Gleicht dem Wasser:
Vom Himmel kommt es,
Zum Himmel steigt es,
Und wieder nieder
Zur Erde muss es,
Ewig wechselnd.

Seine Leidenschaft war Steigerung der höchsten Kräfte, mit denen die Natur ihn ausgerüstet hatte. Sie ließ sein ganzes Wesen in die Blüte der Paradiesesherrlichkeit und Unschuld treten, dass er von der Liebe reden konnte wie einer, dem der Zugang zum Garten Gottes immer offen war. Wiederholt hat er es ausgesprochen, dass die Blüten nicht um der Frucht willen da seien, sondern die Frucht um der Blüte willen. Aus diesem Bewusstsein heraus riss er den Zaun nieder, der das Paradies

des Genießens von der sauren Arbeit unter Disteln und Dornen trennt, und suchte diese Arbeit selbst aus dem Fluch der Brutalität zu erheben in das Bereich der Kunst. *Life without industry is guilt; and industry without art is brutality.* Er glaubte, das Paradies lasse sich wieder auf die Erde bringen, denn die Leben bildenden und Leben erhöhenden Mächte waren in ihm eine ungebrochene Einheit.

ENTSCHEIDUNGEN

> Der große Mann ist der, der sich in Übereinstimmung weiß mit den Gesetzen der Natur und mit der Wahrheit der Dinge.
>
> *Carlyle*

Nicht seine Seele allein hatte Wunden erlitten in diesen Kämpfen hoffnungsloser Leidenschaft. Auch sein Leib war krank. Er war immer zart gewesen und hatte als Kind besonderer Pflege bedurft. Die Aufregungen in so früher Jugend hatten eine hektische Anlage entwickelt. Er hustete Blut: die Eltern standen in der quälenden Furcht, ihn an Auszehrung dahin schwinden zu sehen. Seine Universitätsstudien musste er unterbrechen, und konnte erst ein Jahr später seinen Doktorgrad B.A. erwerben. Wie nahe er sich dem Tode gefühlt, ersieht man aus seinen Versen:

Where the flower hath fairest hue,
Where the breeze hath balmiest breath,
Where the heaven hath deepest blue,
There is death.
Where the gentle streams of thinking,
Through our hearts that flow so free,
Have the deepest, softest sinking
And the fullest melody . . .
There is death.

Im Herbst 1840 gehen die Eltern mit ihm nach Rom. Es klingt für deutsche Vorstellungen unbegreiflich, was er selbst über seinen völligen Mangel an historischen Kenntnissen erzählt. Er weiß nichts von römischer Geschichte. Weniges nur hat er von Livius gelesen, nichts von Tacitus, und kennt nur einige Gesänge der Aenäis. Im Abscheu vor römischem Katholizismus erzogen, in gänzlicher Unkenntnis sowohl der Rennaissance-Kultur, wie der Geschichte italienischer Kunst, betritt er den klassischen Boden. Was er von Rafael sieht, flößt ihm Abneigung ein, so stark wie die Werke Domenichinos. „Mit Rafael wusste ich nichts anzufangen. Das einzige, was ich in seinen Kompositionen klar erkannte, war, dass jedermann auf den andern hinwies, und mir keiner der Mühe wert schien, gezeigt zu werden.“ Er brachte nur Verständnis mit für Rubens, van Dyck und Velasquez. Der einzige italienische Künstler, der auf ihn wirkt, aber gleich stark wirkt, ist Michelangelo. „Die kolossale Verworrenheit und das subtile Helldunkel der Sixtinischen Kapelle beeindruckten mich wie die Erhabenheit der Berge. Reynolds Autorität, die für mich damals ausschlaggebend war, verstärkte das etwas eitle Gefühl, dass ich mit dem größten italienischen Meister zu sympathisieren vermochte. Ich wandte mich seinem Studium fast ausschließlich zu, und lange ehe ich Modern Painters schrieb, kannte ich jede seiner

„Gestalten und Statuen in Florenz buchstäblich auswendig, während ich an den frühen italienischen Meistern achtlos vorüberging.“

Alles Wissen über Kunst, das sich dem Verstand übermitteln und erlernen lässt, fehlte ihm. Er war frei von jedem Vorurteil, jeder Voreingenommenheit und jedem Verständnis für klassische Kunst und klassischen Boden. Aber er sah sofort, dass die Reste römischer Architektur auf dem Forum und Kapitol aus keiner Periode hoher Kunst waren. Seine Fantasie wusste nichts von ihren Beziehungen zum Leben der Gegenwart, nichts von der Bedeutung ihrer geschichtlichen Vergangenheit. Der St. Peter wirkte auf ihn durch seine Größenverhältnisse, aber sein Inneres erinnerte ihn an einen Ballsaal. Nur den Zauber südlicher Natur erkannte er, ohne ihn freilich empfinden zu können, da er körperlich zu wund und seelisch noch nicht frei war von den Nachwehen enttäuschter Liebe, um sich von ihrer Schönheit über sein Leid hinaustragen zu lassen. Er skizziert Häuserreihen des Ghetto und die Wäsche, die zum Trocknen heraushängt; und obwohl er alles in Bleistiftumrissen zeichnete, sieht er doch alles zuerst farbig. Er disputiert auf das Lebhafteste mit den Malern George Richmond und Severn, die beide, verwöhnte Lieblinge der internationalen römischen Gesellschaft, Interesse an dem geistvollen Jüngling mit den „poetischen Zügen“ finden, an seinen, allem Hergebrachten zu-

wider laufenden selbständigen Auffassungen, die er so originell begründet, und den in ihrer altmodischen Abgeschlossenheit anziehenden Eltern. In völlig anderer Weise als in archäologisch, philologisch oder geschichtlich vorgebildeten Jünglingen, erwacht hier, auf diesem wunderbaren Nährboden alles Großen, zuerst das Bewusstsein in ihm, dass etwas Außerordentliches in ihm sei, das in Fühlung stehe mit der Größe der Schönheitsformen, der Farben und Linien, in denen das Universum sich in Roms Umgebung manifestiert. „Ich wusste, zwischen dem fernen Soracte und mir wob sich ein unsichtbares Band, — ja sogar zwischen dem Horazischen fabelhaften Voltur und mir — was sich zwischen ihnen und andern Menschenkindern nicht weben konnte; es bedeutete, dass der Stern meiner Geburt unter weiterem irdischem, wo nicht gar himmlischerem Horizont gestanden hatte.“

Das Bedeutsame an den Vorstellungen die ihm hier aufgehn, ist immer die Kraft und Sicherheit, mit der er das ergreift, was zu ihm gehört, was seiner momentanen Entwicklungsphase entspricht, und, das ablehnt, auch in der Natur, was ihm als Ausdruck des Todes, des Verfalls oder des Bösen erscheint. Schon jetzt ist es seine pantheistisch-mystische Beziehung zum Universum, an der das tiefste und besonderste seiner Natur erwacht. — Der Vesuv erscheint ihm als Symbol der Hölle: „Seit langem

„hatte mich Homer gelehrt und meine Vernunft hatte mich darin weiter geführt, in vulkanischen Mächten der Zerstörung — wo nicht einen persönlich bösen Geist, doch das Symbol des unerlösten Bösen zu erblicken. Es war für mich völlig verschieden von den Bedingungen des Sturms, der Hitze oder des Frostes, auf welchen der gesunde Verlauf organischen Lebens beruht. . . . Alles was ich von Virgil auf diesem Gebiet kannte, erschien mir plötzlich lebendig als ich den See sah, an dem keine Vögel nisten. Legenden fingen an wahr für mich zu werden. Gedankenreihen stiegen mir auf, die erst vierzig Jahre später reiften. In der ersten Überraschung waren sie bitter enttäuschend. Also solche Orte gab es, und da weilten Sibyllen! — aber — war das alles? Entsetzlich genug war dieser konvulsivische Boden — der kochende Schwefelsee — die Hundegrotte, über deren Boden, einen Fuß hoch, vergiftete Luft schwelte, so dick, dass man sie mit der Hand durchschneiden konnte. Furchtbar, und des italienischen Delphi unwürdig. Und in allem, was in dem ganzen Bereich von Meer und Insel am schönsten war, sah ich, wie es mir schon zur Natur geworden, genau das, was darin falsch war. . . . Ich wusste vom ersten Augenblick an, da mein Fuß vulkanische Asche streifte, dass keine Bergformation und Farbe vollkommen sein könne, die ganz aus Schlacken bestand, und man

„sich eines blauen Meeres, das an schwarzem Strand brandete, wenig zu rühmen hatte. Ich sah die entsetzliche Vernachlässigung der regierenden Gewalten. Aber so viel ich weiß, haben von allen Engländern Byron und ich allein gesehen, was die Appeninen zu einer Gefängnismauer gemacht hat, und das ganze moderne Leben Italiens zu einer Gefangenschaft in Verbrechen und Schande.“ . . . Auf der Rückfahrt von Neapel erneuert sich der Bluthusten mit verdoppelter Gewalt. Es war aber ein letzter Anfall. In den Alpen, wo sie länger verweilen, kehrt ihm Kraft und Gesundung wieder. Das Leben erscheint ihm wie neu geschenkt, mit allem, was es ihm je verheißen und bedeutet hat. Stärker als alles sonst, hatte sich ihm die Einsicht erschlossen, dass nutzloses Leben ein Fluch sei. Nur ein Werte schaffendes Leben schien ihm wert Leben zu heißen. Aber wo lagen die Wurzeln seiner Möglichkeiten? Unbestimmt fühlte er Kräfte in sich, die auf Außerordentliches hinwiesen; unwillkürlich hatte sich die Vorstellung in ihm gebildet, zu etwas Großem berufen zu sein. Er konnte aber nicht ins Klare kommen, wohin alles in ihm drängte. „Da war ich nun mit einundzwanzig Jahren mit allerlei Talenten, alle zweiten Ranges, ausgenommen die analytische Begabung, die noch eben so im Embryo lag wie alle übrigen, und deren Tragweite ich nicht ermessen konnte. Ich hatte vielerlei Interessen, denen ich bisher eher gegen

„als mit Zustimmung meines Gewissens nachgegeben hatte; ein unklares Gefühl der Verpflichtung mir selbst und meinen Eltern gegenüber, und ein Empfinden ewiger Gesetze, das täglich schattenhafter wurde.“

Die Mutter zählte noch immer darauf, dass er Geistlicher werde und seine Gaben dem Himmel weihe. Der Vater glaubte bestimmt, er werde seinen Namen als Dichter unsterblich machen. Aber nichts wies darauf hin, dass er diese Hoffnungen rechtfertigen werde. Nach der Genesung und glücklich bestandenem Doctorandum in Oxford wandte er sich erneuten Malstudien zu und zeichnete mit dem Landschafter James Harding nach der Natur. Obwohl er manches von ihm lernte, empfand er stets einen stillen Widerspruch gegen die Kompositionsregeln, an denen der Maler festhielt. Da lernt er (1842) Turners Skizzen kennen, für dessen Gemälde er seit lange unbegrenzte Verehrung hegt, und „ihr Studium gab mir viel zu denken. Sie waren geradewegs Natureindrücke. Nicht stilisierte Darstellungen wie seine klassischen Landschaften.“

„Es begann mir zu dämmern, dass selbst in Turners Kunstgriffen mehr Wahrheit stecke als ich bis jetzt verstanden hatte. Ich war damals in seinen Kompositionsprinzipien bewandert; in diesen späteren Bildern aber hatte die Natur mit ihm vereint komponiert. Mit diesem Problem beschäftigt, bemerkte

„ich eines Tages auf der Landstraße nach Norwood Efeu, der sich um den Stamm eines Dornbaumes gerankt hatte, und selbst meinem kritischen Auge nicht übel komponiert erschien. Ich skizzierte ihn so sorgfältig, als handle es sich um ein Stück Skulptur, und während des Zeichnens gefiel mir die Sache immer besser. Als ich fertig war, sah ich, dass ich tatsächlich seit meinem zwölften Jahre meine Zeit gänzlich vertan hatte, denn niemand hatte mich gelehrt, wirklich Vorhandenes zu zeichnen.

„. . . Noch nie hatte ich die Schönheit eines Dings geschaut, nicht einmal eines Steins, wie viel weniger eines Blattes! Ich war durch diese Entdeckung weder so gedrückt noch so erhoben, wie es sich gehört hätte, aber die Tage der Verpuppung waren nun zu Ende. Von jetzt an vollzog sich meine Entwicklung stetig, obwohl langsam.“

Die Wagschale schien sich der Möglichkeit Maler zu werden zuzuneigen. Er schob die Entscheidung noch hinaus und plante im folgenden Jahr einen Sommeraufenthalt in Chamonix. Auf der Reise dahin stellt sich von neuem Fieber und Erschöpfung ein. Elend und hoffnungslos schleppt er sich auf der Rast in Fontainebleau, vom Wirtshaus auf der Landstraße ziellos weiter. An den Rand des Weges, zwischen jungen Bäumen, legt er sich nieder um zu schlafen. „Aber es gelang mir nicht; da begannen mich die Zweige zu interessieren und

„wie sie gegen den blauen Himmel standen. Sie rührten sich so wenig wie ein Baum Jesse auf einem gemalten Kirchenfenster. Allmählich wurde ich lebendiger und fühlte, dass ich doch noch nicht sterben und im Sand begraben werden sollte. Da ich aber nicht weiter konnte, nahm ich mein Skizzenbuch und fing an, sorgsam eine kleine Espe zu zeichnen, die an der andern Wegseite stand. Allmählich wich die Mattigkeit von mir. Die schönen Linien verlangten von mir nachgebildet zu werden ohne nach meiner Erschöpfung zu fragen. Sie wurden schöner, je höher sie in die Luft stiegen. Voll Verwunderung, die sich jeden Augenblick steigerte, sah ich, dass sie sich selbst komponierten, nach höhern Gesetzen als den Menschen bewusst war. Endlich stand der Baum da, und alles, was ich bis dahin von Bäumen zu wissen geglaubt, war fortgeblasen. Der Efeu von Norwood hatte mich nicht so völlig gedemütigt, denn man hat von jeher gewusst, dass Efeu eine ornamentale Kreatur sei, und erwartete nicht anders, als dass sie sich entsprechend zierlich betrage. Aber dass alle Bäume des Waldes (denn ich erkannte ganz klar, dass meine kleine Espe nur ein Beispiel aus vielen sei) schön waren, schöner als gotische Schnörkel, als griechische Vasengebilde, schöner als die kundigsten Sticker des Orients sie hervorzauberten, oder die geschicktesten Maler des Occidents sie illuminierten: das bereitete meiner bisherigen Annahme allerdings ein

„Ende und eröffnete mir eine neue Welt — die Welt der Wälder. Und mehr. Wälder, die ich nur als Wildnis betrachtet, waren, wie ich nun erkannte, von denselben Gesetzen der Schönheit erfüllt, die die Wolken leiten, das Licht verteilen und die Welle lenken. „Gott macht alles schön zu seiner Zeit“ wurde mir von nun an zur Interpretation dessen, was die menschliche Seele mit allem Sichtbaren verbindet. Ich kehrte den Waldweg heim, der mich weit geführt hatte; weiter als die kühnste Fantasie und der höchste Höhenmesser reichten.“

Diese, seine Art die Dinge zu erleben, ist wesentlich charakteristisch für ihn. Intuitiv geht ihm eine Anschauung auf, und er stürzt sich wie mit einem Sprung in die geoffenbarte Wahrheit, ergreift sie und überträgt das so gewonnene Licht von einem Gebiet auf das andere. Die Wahrheit, dass die Natur das Urbild aller Kunst sei, diese aber nur wahr, wenn sie wie die Natur ihren eigenen Gesetzen folge; diese Wahrheit ist der Unterstrom, der seine Kunst- und Lebensauffassung befruchtet hat. Ihrer Offenbarung froh und gewiss, fällt ihm in der Schweiz ein Buch in die Hand, in dem er Worte findet wie: „Jede neue Ansicht ist anfänglich in der Minorität. Ein Mensch glaubt an sie; der eine steht einer ganzen Welt gegenüber allein . . . In dem Kampf, den er aufnimmt, ist die Natur sein Schiedsrichter — sie kann sich nicht irren. Das,

was am tiefsten in der Natur wurzelt, was wir das Wahrhaftigste nennen, ihm allein ist Wachstum beschieden. Die Natur ist wahr, sie lügt nicht. Ob etwas aus der großen Tiefe der Natur stammt — danach urteilt die Wahrheit. Sie fragt nicht nach Hypothesen, Hörensagen, Formalitäten; nur danach, ob man den Herzschlag des Universums gespürt hat . . . Der große Mann ist der, der sich in Übereinstimmung weiß mit den Gesetzen der Natur und mit der Wahrheit der Dinge. Ist er Dichter, dann ist es Zufall, ob er Prosa oder Verse schreibt. Aber die Fähigkeit, das innere Wesen der Dinge zu erfassen und ihre Einheit, ist Gabe der Natur selbst . . . Wahrhaftigkeit, tiefe große echte Aufrichtigkeit aber ist die Voraussetzung und Grundbedingung jedes irgendwie heroischen Menschen. Dem feierlichen Bewusstsein dieser Wirklichkeit kann er nicht entfliehen. Das Universum ist ihm furchtbar und wunderbar wirklich; wirklich wie das Leben, wirklich wie der Tod. Und sollten alle diese Wahrheit vergessen und im Schein der Dinge leben — ihm ist es unmöglich . . . Vermag er nicht in jedem Stern, in jedem Grashalm Gott zu schauen, wenn er Herz und Auge auftut? Nehmen poetische Naturen nicht in jedem Ding eine göttliche Schönheit wahr? . . . Aber nur der Aufrichtige gewinnt so Einblick in das heilige offene Geheimnis des Weltalls . . . Denn die Fähigkeit des Schauens oder der Vision ist der unfehlbare

Maßstab für das Genie des Menschen . . . Es ist Pflicht und Summa aller Pflichten, dass der Mensch sich entwickle zu der Höhe, zu der die Natur ihn angelegt hat: das auszusprechen, was die Natur ihm verliehen hat. Die Bedeutung des Lebens liegt darin, dass wir unser Ich entfalten und das damit wirken, wozu wir befähigt sind. Das ist eine Notwendigkeit des Menschen und das erste Gesetz unsres Daseins." (*Carlyle:* Heldenverehrung.)

Es ist einem nur selten vergönnt, so klaren Einblick in den inneren Werdegang eines Menschen zu gewinnen. Man sieht, wie der Keim alles Künftigen sich in ihm regt, befruchtet wird, wächst und das Bewusstsein in ihm auslöst, dass auch er in lebendiger Berührung stehe mit der Natur; dass sie ihm Wahrheiten offenbart, denen er verpflichtet sei, er, als der einzige, der sie bewusst aufs neue erlebt. Dass die Wahrheit sich durchsetzen werde, weil sie mächtiger als aller Trug und Schein. Dass er berufen sei, sie zu verkünden, weil er zur Wahrhaftigkeit verpflichtet ist.
All dies Empfinden wogt mit den neuen Erkenntnissen in ihm auf und nieder, aber es will sich weder klären noch zu bestimmter Form kristallisieren.
Im vorigen Jahr hatte er in elender, weiß getünchter kleiner Dorfkirche bei Genf plärrenden Gesang frommer Knittelverse, eine knarrende Orgel und öde Predigt gehört. Ein seltsames Gefühl hatte ihn

damals überkommen: Das soll Gottesdienst sein? So glaubt man, Ihm nahen zu können, nahen zu dürfen, der das Universum, das sein Gewand nur — in Schönheit gekleidet hat? Da kommt es über ihn: Dazu bist du berufen, die Religion der Schönheit sollst du verkünden! Darum sind dir deine Augen geworden, darum hat dich Gottes Gegenwart in den Bergen durchschauert, darum hat die Liebe dir die Natur beseelt, darum hat dich das Grauen vor der Unfruchtbarkeit alles anorganischen Lebens erschüttert . . .

Aber immer kann er die Richtung für sein Wirken nicht finden. Wohl wusste er, „dass er so wenig eine Geschichte erfinden wie ein Bild komponieren konnte“; dass er mit jedem Versuch, etwas Eignes zu schaffen, nicht auf die Höhe seines Schauens gelangte. Aber — er empfand und verstand die Schönheit und Bedeutung der Werke eines Anderen.

Carlyle hatte ihn gelehrt, dass es die zweithöchste Gabe des Menschen sei, einen Helden als solchen zu erkennen und zu verehren. Gab es denn nicht ein Heldentum des Künstlers, und hatte er nicht den größten seiner Zeit erkannt wie keiner außer ihm? „So jungenhaft und kindisch jungenhaft ich auch noch in allem, was mir persönlich Spaß machte, war —: trat ich aus mir heraus, dann reichte mein Blick weiter als der der neapolitanischen Könige und römischen Kardinäle“ . . . In den Alpen hatte er sein Leben — das Beste seines Lebens wieder-

gewonnen . . . Und nun kannte er auch die Richtung, in der seine Lebensaufgabe lag.
Im Dezember 1842 hatte er in sein Tagebuch geschrieben: „Sehr merkwürdig! Genau derselbe Impuls überkam mich auch dies Jahr in derselben kleinen Kirche und — wurde der Ursprung meines Werkes über Turner.“
Er war nicht zur Naturwissenschaft berufen, denn seine botanischen und geologischen Studien waren nur die Vorbedingung seines Wirkens.
Er war nicht zum Dichter berufen und nicht zum Maler. Er sollte Seher, Deuter und Künder der Natur und der Schönheit werden in ihrer Beziehung zur Kunst und zum Menschenleben.
Er begann damit, der Welt zu sagen, dass die Kunst nicht weniger, sondern mehr als andere Lebenssphären ihre Helden habe und Heroismus verlange; dass ihre erste Lebensbedingung Aufrichtigkeit sei, und was ihre Ausübung so schwer mache — Wahrheit.
Er wusste nun, dass jeder Beruf ein Heldentum sein könne, dass die Kunst prophetischen Eindringens, prophetischer Auslegung bedürfe. Von Carlyle hatte er gelernt, dass Größe auf jedem Gebiet möglich sei, wo Wahrhaftigkeit starke Geisteskräfte und festen Willen regieren.
Es hatte nur dieser Klärung bedurft, um zu erkennen, auf welchem Gebiet der Reichtum seiner Fähigkeiten am fruchtbringendsten auszulösen sei. Der Held begann seine Laufbahn als Ästhetiker.

RUSKIN ALS MALER

An artist . . .
Who paints a tree, a leaf, a common stone
With just his hand, and finds it suddenly
A piece and conterminous to his soul.
Why else do those things move him, leaf
or stone?
Elizabeth Browning

Früher noch als zu reimen, hatte er zu sehen begonnen. „Ich starrte die Dinge an, bis mir die Augen aus dem Kopf traten.“ Seine ersten Schreibübungen waren Versuche gedruckte Buchstaben nachzuzeichnen. So ging es aufwärts, bis ihn Rogers mittelmäßige Verse und Turners Vignetten dazu veranlassten, Reiseeindrücke in Reime zu bringen und seine Skizzen dazu auszuführen. Er lernte dabei, sagt Collingwood in drei Jahren besser zeichnen als die meisten Dilettanten in der doppelten Zeit.

„Zu meinem dreizehnten Geburtstag hatte ich Turners Vignetten zu Rogers Italy erhalten, und damit war Gang und Inhalt meines Lebens wesentlich entschieden . . . Ich hatte bis dahin Turners Namen kaum gehört. Sobald ich aber einen Blick auf seine Radierungen geworfen, erkor ich sie auch zu meinem einzigen Vorbild und versuchte sie so treu wie möglich nachzuzeichnen, soweit mir das Schattieren mit der Feder gelang. Was mir das

„Geschenk so bedeutsam machte war, dass ich Turner beim ersten Blick verstand. Es ist ein Irrtum gedankenloser Biographen, dem Zufall, der eine neue Entwicklung des Charakters herbeiführt, alle Eigenschaften des Charakters zuzuschreiben, die den Zufall erst bedeutsam machen . . .“

Er erlangte früh so große Leichtigkeit im Skizzieren, dass seine Zeichnungen Künstler interessierten. Copley Fielding ließ sich durch sie bestimmen, dem Siebzehnjährigen Unterricht zu erteilen. Er lehrte ihn dünne Farbe in weichen Tönen auftragen, farbig schattieren und die Handhabung des trocknen und nassen Pinsels.

„Unter diesen Anleitungen kopierte ich eine Zeichnung, die Fielding vor meinen Augen machte so zu meiner eigenen Befriedigung, dass ich mein Werk über den Kamin meines Schlafzimmers hing. Es war das Letzte, was ich abends ansah und zu dessen Betrachtung ich morgens erwachte, mit einer aus Selbstgefühl und dem Bewusstsein einer neu gewonnenen Fähigkeit gemischten Begeisterung; darin schwamm ich den ganzen Tag über wie in einer neu entdeckten und kräftig emportragenden Luft.

„Nach kurzer Zeit jedoch fand ich, dass dieser erste große Fortschritt nicht anhielt. Meine Farben, so sorgfältig und vielfältig sie aufgetragen sein mochten, wirkten doch nicht so gleichmäßig wie Fieldings. Mit noch größerer Enttäuschung

„bemerkte ich, dass Fieldings Manier für die Alpen nicht anwendbar sei. Meine zackigen Pinselstriche stellten nicht Felsen dar, die mich befriedigten, noch meine liniierten Schatten den Genfer See. Ich gab es auf, Aquarelle zu malen, mit dem leisen Unterstrom des Bewusstseins, dass ich kein Talent dafür besaß. Und tatsächlich besaß ich keins für Anordnung der Farben — immer kehrte die Bleistiftlinie mit energischer Entschlossenheit zurück."

Von früh auf hatte es ihn gelockt, den Eindruck großer Bauwerke wiederzugeben:

„Ich erklärte, Prout würde seine Ohren dafür geben, wenn er etwas ähnliches machen könne wie meine Zeichnung vom Schlosshof in Blois (1840); eine Zeichnung, die die Anmut der architektonischen Verhältnisse und die Größe ihrer Wirkung ahnen lässt. Es war mir von jetzt an möglich, den Charakter und die Raumverhältnisse der Bauwerke, die ich auf dem Kontinent sah, richtig wiederzugeben."

Zeitlebens hat er die feine Umrisslinie beibehalten; auch in den Aquarellen, die in ihrer Farbengebung impressionistisch wirken: der Abendhimmel durchsichtig und luftig. Seine Blätter sind aber ganz verschieden und ungleich. Es sind einzelne darunter so künstlerisch nach Konzeption und Ausführung, dass Kenner sie ebenbürtig neben Turnersche Aquarelle gestellt haben.

In seinem Hause in Herne Hill sah ich kleine farbige Zeichnungen von ihm aus früher Jugend. Darunter Felsen, auf deren genaue Struktur er den größten Fleiß verwandt hat. Dahinter aber webt eine durchsichtig blaue Ferne, und am Fuß des Felsens leuchtet ein dunkelklarer tiefblauer See. Einige schnell hingeworfene Skizzen von Venedig, in Bleistiftumrissen, wenig getönt, machen einen starken künstlerischen Eindruck. Er hat auch gelegentlich mit Deckfarben gemalt, und Motive von Wald, Fels und Wasser ganz genau ausgeführt. Überaus kräftig wirkt seine Kopie der Anbetung der Hirten nach Tintoretto. Die Farben so satt und tief, wie wir es in der Aquarelltechnik gar nicht kennen, ohne doch den Ölton nachzuahmen. Es ist mehr als eine großartige Wiedergabe vom Eindruck des Gemäldes. Ebenso seine Kopien nach Botticelli und Carpaccio.

Ganz unvergleichlich sind seine Architekturstücke. Im Salon von Brantwood hing ein großes Blatt, das den Eindruck des Innern der Markuskirche in Venedig wunderbar vergegenwärtigt. Die Raumwirkung wird eigentümlich zur Empfindung gebracht. Nur die eine Seite der Kuppel ist ausgeführt, die andre weiß ausgespart. Die eine Seite ist zart, goldig leuchtend in den Farben, die Sonnenstrahlen, die sich durch die bunten Scheiben stehlen, huschen durch den Raum und die unausgeführte Seite verringert nicht, verstärkt eher den

Eindruck von Rundung der Kuppel. Und seine tiefe Zärtlichkeit für diesen Raum vibriert darin. Seine Einzelstudien von Portalen, Säulen, Kapitälen, Interieurs, Rosetten sind das wundervollste von Architekturmalerei. Seine Seele ist in die Linien und Krümmungen, die er nachbildet, eingeströmt. Und nicht nur in die Umrisse. In die Schatten, die sie werfen und in das Licht, mit dem die Sonne ihre Formen verklärt. Er erzählt, welche Mühe er auf ihre genaue Wiedergabe verwandt habe. Wie er oft in dem Gemäuer gestanden, wo nur ein Fuß Raum hatte. Wie er sich mit einem Arm ans Gestein geklammert, das Skizzenbuch in den Ellbogen geklemmt, eine Hand frei zum Zeichnen. So anschaulich er den Eindruck jedes Kunstwerks mit Worten wiedergibt, so lebendig macht er es in seinen Illustrationen. Zeitlebens hat er mit rastlosem Fleiß die Werke der Meister, die er schildert und beurteilt, auch kopiert.

Er hat selbst den Maßstab angegeben, an dem der künstlerische Wert seiner Zeichnungen und Aquarelle zu messen sei; und damit ausgesprochen, dass nur wer selbst von der Zunft sei, und die Pinselführung verstehe, zur Beurteilung von Kunstwerken berufen sei:

„Zwei allgemeine Prinzipien gilt es im Sinn zu behalten, wenn man die Bilder eines Kunstkritikers betrachtet. Sie müssen die Technik völlig

„beherrschen um zu erweisen, dass der Kunstschriftsteller weiß, worin die guten Qualitäten des Malens bestehen. Man darf aber nie erwarten, dass sie nach Ausführung und Konzeption künstlerische Vollendung aufweisen; denn um eine Sache vollkommen zu machen, muss die ganze Seele, und alle verfügbare Zeit dieser einen Kunst zugewandt bleiben."

„Er hat seine Bücher über Kunst selbst illustriert und ihre Kombination von schriftstellerischem Genie und künstlerischem Können ist wahrscheinlich ein Unikum". *(Cook.)* Erst seine technische Praxis hat ihn befähigt, so intim in die artistischen Qualitäten der Malerei einzudringen, wie nur Maler vermögen. Sie hat ihm ermöglicht, sie in jeder Richtung zu analysieren und das, was er unter Impressionismus aller großen Kunst versteht, zu zeitlosen Werten zusammenzufassen.

Die Bilder von Turner, die er in Modern Painters mitteilt, sind entweder von ihm selbst nach den Originalen radiert oder nach Kopien gestochen, wobei er Turners Werk aus der Farbe in schwarz und weiß übersetzt hat. Die Platten „nach" Rafael und andern Meistern sind auf dieselbe Weise nach Ruskins Zeichnungen der Originalbilder hergestellt. Die andern Illustrationen seiner Bücher sind meist nach seinen Originalstudien gestochen. „Sie sind oft so poetisch und so künstlerisch vollendet, wie die geschriebenen

Worte, die sie begleiten. Ruskin ist wahrscheinlich der einzige, der je dieselbe Scenerie mit soviel Erfolg in Versen, in Prosa und Malerei geschildert hat.“ *(Cook.)*

In Band IV und V der Modern Painters ist seine Wiedergabe einzelner Blätter, Stengel, Blumen, von Baumrinde, Umrissen der Bergformation, die Darstellung z. B. der Espe von den verschiedensten Meistern aller Zeiten mit derselben Hingabe behandelt wie das Wolkentreiben um die Kuppen des Hochgebirges, an denen er die widerstrebenden Windrichtungen sichtbar macht. Einige Blätter, wie die Kathedrale von Beauvais im Abendlicht, erhebt sich zu einer großartigen Anschauung von der Unendlichkeit des Himmelsraumes. Seine Gebirgslandschaften haben meist zu peinlich ausgeführte Vordergründe und Einzelheiten und wirken dadurch hart. Sie sind nicht als Kunstwerk gedacht, einfach Berichte und Protokolle.

Er hat der von ihm gegründeten Zeichenschule für Studenten und Studentinnen in Oxford mehrere hundert seiner Zeichnungen geschenkt. Sie sind eingerahmt und in eigens dafür konstruierte kleine Schränke eingestellt. Er war der Meinung, man dürfe Kunstwerke nicht immer vor Augen haben, um sich nicht gegen ihre Wirkung abzustumpfen. Darunter ist die berühmte Pfauenfeder, die ganz genau jede Farben-Nüance in den kleinsten Einzelheiten wiedergibt. Eine Quarzstudie ist

bemerkenswert durch die allersubtilste Genauigkeit, mit der jede Ader und Regenspur veranschaulicht ist. Es ist ihm dasselbe, ob es sich um die Türme von Lucca handelt oder das Moos am Wege, in seinen Studien waltet überall dieselbe gewissenhafte Geduld. Oft übertritt er den künstlerischen Kanon absichtlich, wo es sich um eine naturwissenschaftliche Illustration handelt. Die Schönheit der Pflanzen und Felsen war ihm etwas so wesenhaftes, dass er sich ganz dem Nachbilden ihrer Struktur und ihres Wachstums hingab, aus der Sehnsucht heraus, die Unendlichkeit der Natur in ihren kleinsten Einzelformen deutlich zu machen. Hieraus erklären sich die allzu sorgsam ausgeführten Zeichnungen. So sind unter den Blättern, die er der Zeichenschule geschenkt, um nur einzelnes herauszuheben, ganz genaue Darstellungen solcher Blumen, die zu allen Zeiten den stärksten Einfluss auf die menschliche Seele gehabt haben: der Amaryllen oder Jesu Lilien des Feldes; der Iris oder Jon von Jonia und der Fleur-de-lis des christlichen Europa, der Affodillen, Sinnbild der Unsterblichkeit bei den Griechen, und der Lilien der Verkündigung. Ebenso ganz einfache Grashalme. Viele Blätter sind zu Unterrichtszwecken bestimmt und nur Versuche, den Bestand der Tatsachen wissenschaftlich zu erläutern. Denn er vermisst bei vielen Modernen ganz ebenso Naturkenntnis wie bei den Klassizisten. Aber auch in diesen

Blättern ist es auffallend, dass seine Prinzipien umfassender waren, als seine Möglichkeiten. Was er mit Worten gelehrt, findet man auf Bildern von Manet und der Schule von Fontainebleau, die nie „allgemeine“ Bäume malt, und sie nur an Orte stellt wo sie wachsen. Ruskin stellt Pappeln hin auch nur wo sie vorkommen, aber so ausgeführt, in den Vordergrund seiner großen Berglandschaften, dass sie die Wirkung der fernen Gipfel beeinträchtigen. Und die Gebirgsformation unterstreicht er oft so sehr im einzelnen, dass ihr Stimmungseindruck verloren geht. Häufig lässt er es dagegen nicht an Größe und Weite fehlen. Aber die Maler, auf die so starke Anregungen von ihm ausgegangen sind, haben weniger nach seinen Taten, als nach seinen Worten gehandelt.

Die Ausstellung seiner Aquarelle nach seinem Tode umfasste 427 Blätter.

„Es war keine ‚Komposition‘ darunter,“ schreibt sein langjähriger Freund, Professor Norton aus Boston. „Es sind nicht die Werke eines Künstlers von Fach. Es sind die Studien eines Menschen, der durch seine ungewöhnliche Energie der Konzentration sein eindringendes Auge ausnehmend geschärft, und seine Hand zu auserlesner Zartheit und Sicherheit der Tongebung ausgebildet hatte. Sie sind das unfehlbar rein mitklingende Instrument einer Beobachtungsgabe und Anschauungskraft wie sie selten einem Dichter und Künstler geworden sind.“

TURNER

Jeder tüchtige Mensch muss in einem großen Mann untergehen, wenn er jemals zur Selbsterkenntnis und zum sichern Gebrauch seiner Kräfte kommen will; ein Prophet tauft den zweiten, und wem diese Feuertaufe das Haar sengt, der war nicht berufen.

Hebbel

Anfang des neunzehnten Jahrhunderts war eine einheitliche Auffassung der bildenden Kunst nirgend mehr lebendig. Die akademisch gebildeten Laien frugen, ob das Kunstwerk klassische Vorbilder aufweise, und die Liebhaber, inwieweit es die Natur bis zur Täuschung nachahme. Die große Menge der Gebildeten hatte überhaupt nur ein literarisches oder philosophisches Verhältnis zur Kunst.

Da trat in England ein unbekannter Schriftsteller, der sich Doctor von Oxford nannte, in die Schranken für einen Landschaftsmaler der Gegenwart, der gerade jetzt in einer Periode künstlerischen Schaffens stand, in der er so extravagante Farbenbehauptungen aufstellte, dass man sie sich nur mitleidig aus Geistesstörung erklären konnte; ein berühmter Augenarzt fand die Ursache dafür in Veränderung seiner Sehkraft. Man zuckte die Achseln und lachte. Der Unbekannte behauptete, dies sei große Kunst. Alles was man bis

dahin für maßgebend in der Landschaftsmalerei gehalten, sei der Natur gegenüber konventionell. Nicht der sei ein großer Künstler, der nach einmal festgesetzten Regeln ein Bild komponiere, eingedenk der unerreichbaren Vorbilder klassischer Meister, sondern der einen Ausschnitt der Natur male, aber nicht alles darstelle, dessen Vorhandensein er wisse, sondern das was er sehe, der seine Impression male, und zwar so, wie gerade sein Auge die Dinge wahrnehme, und wie sein persönliches Temperament sie empfinde.
Wäre Ende der sechziger Jahre ein deutsches Buch erschienen, das in begeistertem Verständnis für Böcklin eingetreten, aus seiner Darstellung der Natur eine neue Skala artistischer Werte geschöpft, und versucht hätte, dem Publikum die Augen für eine Kunst zu öffnen, die der klassizistischen Tradition und akademischen Konvention stracks zuwider lief, dann könnten wir uns annähernd eine Vorstellung bilden von dem Aufsehen, das Ruskins Behauptungen (1843) in England gemacht haben. Wir haben kein solches Werk erlebt, und das Publikum, Kenner, Käufer und Kritiker wandte sich höhnend von Böcklins Bildern ab, die vereinzelt in Ausstellungen Eingang fanden.
Böcklin und Turner bieten als Künstler kaum einen Vergleichungspunkt. Ich nenne Böcklin nur, um annähernd die Situation zu charakterisieren, in die der erste Band der Modern Painters zündend einschlug.

Tatsächlich lagen die Verhältnisse anders und günstiger als bei uns. Der Boden war zur Aufnahme neuer künstlerischer Ideen anders vorbereitet. England hat keinen dreißigjährigen Krieg gehabt; die Kunstschätze des Landes sind nicht geraubt, gebrandschatzt und zerstört worden, sein nationaler Wohlstand nicht geplündert, sondern stetig gestiegen. In Deutschland dagegen hat die große nationale Kunst, die mit Dürer, Kranach und Holbein ihre höchste Blüte erreichte, keinen Niedergang erlitten, ist vielmehr durch den dreißigjährigen Krieg jäh in ihrer Entwicklung geknickt, und ihr jedes mögliche Wiederaufleben auf Jahrhunderte hinaus abgeschnitten worden. Denn, wie Ruskin sagt: „Kunst ist das instinktive und notwendige Können, das sich allein in der stetigen Folge langer Generationen entwickeln kann und schließlich ins Leben birst unter sozialen Bedingungen, die so langsam wachsen wie die Fähigkeiten, die durch sie gebildet werden. In hoher Kunst sind ganze Zeitalter mächtiger geschichtlicher Entwicklungen aufgespeichert und die Leidenschaften von Myriaden Toter konzentriert . . . Wo diese Kunst lebendig ist, wird sie gefühlt und genossen; man bedarf alsdann keiner kunstgeschichtlichen Vorträge zu ihrem Verständnis. Wo sie nicht lebendig ist, muss man, um sie wieder zu erwecken, bis an ihre Wurzel zurückgehen, wenigstens bis dahin, wo ihr Stamm noch grünt und nur die Zweige abgestorben sind."

Unter „hoher Kunst“ versteht Ruskin hier den künstlerischen Ausdruck aller Impulse, Ziele und höchsten Hoffnungen der Blütezeit eines Volkes, wie sie z. B. die venetianische Kunst in ihrer Gesamtheit von Architektur, Bildhauerei und Malerei besaß; und die Florentiner in ihrer Kunst von Giotto bis hin zu Michelangelo.

In England, wo sich künstlerisches Interesse traditionell vererbte, hat sich die Kunst stetig fortentwickelt. Die britischen Großen hielten es immer für eine Ehrenpflicht, Beschützer der Künste zu sein. Ihre eigne kraftvolle Schönheit, die Anmut ihrer Frauen und Kinder ließen sie durch die großen Maler ihrer Zeit verewigen. Aufträge, an denen sich nach van Dyk und Holbein die heimische Kunst der Gainsborough, Reynolds, Romney, Raeburn bis auf Millais, Herkomer, Sargent u. A. voll entfalten konnte. Auch besaß England eine nationale Kunst und Kunsttradition in der Architektur seiner Kathedralen und Feudalschlösser, die in Deutschland unvollendet oder in Ruinen standen. Erst die Brüder Boisseré haben den Sinn für gotische Kunst aus langem Schlaf wieder erweckt und durch ihre Sammlung altdeutscher Meister mittelbar die Bestrebungen der Nazarener veranlasst, die, im Gegensatz zu den Klassizisten, zuerst wieder nach Farbe strebten. Ruskin erhebt aber gegen ihre Kunst den Vorwurf, ihr Empfinden sei stärker als ihre technischen Ausdrucksmittel. „Der Künstler wünscht,

„man solle denken, er habe eine hohe Seele, und gibt vor, die gewöhnlichen Vorzüge der Kunst zu verachten. Er folgt dem Gang seiner eignen Fantasien und Gefühle und lehnt es ab, die ihn umgebende Wirklichkeit zu beachten, um nach Belieben seinen eignen Schatten anzubeten. Er lebt in einem Element zarter Erregungen und hohen Verlangens, die doch nichts andres sind als sehr gewöhnliche Schwächen und Instinkte, durch einen Nebel von Hochmut gesehen. Ein großer Teil deutscher Kunst (Overbeck) fällt unter diesen Gesichtspunkt.“

„Cornelius, der bedeutendste Geist der Gruppe, war — sagt Ruettenauer — weniger Maler als Philosoph und ganz Deutschland war damals philosophisch. Die Maler wollten nicht in erster Linie Bilder malen, sondern Ideen. Ein Bild sollte nicht ein Ding darstellen, sondern eine Idee hinter dem Ding. Die Kunst war nicht für die Sinne da, sondern für den Verstand. Da man aber das Abstrakteste nicht malen konnte, folgerte man, es lohne sich überhaupt nicht mit dem Malen und vernachlässigte die Technik der Malerei.“ Ruskin geht mit dieser Schule erbarmungslos ins Gericht: „Selten hat sich menschliche Verirrung kläglicher dargestellt als in der Manier der Deutschen Schule (der Nazarener), deren unbedeutendere Vertreter jeden malerischen Talents bar, sich zu einer unnatürlichen, verworrenen, gelehrten Befruchtung

„schrauben, um unschmackhafte Frucht zu erzielen. Zeitlebens befleißigen sie sich, dunkel und schwächlich eine Philosophie auf die Leinwand zu bringen, die jeder kräftige Mensch binnen zehn Minuten in gesunde Praxis umsetzen könnte. Ich kenne nichts Melancholischeres als den Anblick des großen deutschen Kartons mit seiner objektiven und subjektiven Seite, seinem mythologischen und symbolischen, seinem göttlichen und menschlichen Teil, seiner allegorischen und buchstäblichen Bedeutung, seinem idealen und intellektuellen Gesichtspunkt, seinem Heroismus wohlgebildeter Rüstung und gerunzelter Stirn, seiner Heldinnenschaft anmutiger Stellung und geflochtener Haare, seines Gewebes von Gefühl, Frömmigkeit, Philosophie, Anatomie, Geschichte, tief ineinander verschlungen: zwanzig unbewusste Pinselstriche eines einzigen Malers von Gottes Gnaden wie des alten Bassano oder Bonifazio waren zehntausendmal mehr wert. Nicht als wären Gefühl oder Philosophie an sich untergeordnet. Sie machen den Menschen gut, aber keinen guten Maler — nein, nicht den millionsten Teil eines Malers."

Auch in England philosophierte man damals über Kunst, aber weniger abstrakt.

Als Ruskin zuerst die Rückkehr zur Natur verlangte, war Reynolds Präsident der neugegründeten Akademie und seine Kunsttheorien bestimmend für Künstler und Laien. „Obwohl als Maler ein

feiner und großer Kolorist huldigten seine Theorien und Vorschriften dem klassizistischen Ideal. Schönheit, erklärte er, sei mit der Natur identisch; d. h. mit dem, was die Natur erstrebe, aber nicht erreiche, da die Torheiten und Laster der Menschen sie darin hemmten. Er meinte das platonische Ideal der Schönheit, wie es Rafael und Michelangelo der Welt neu offenbart hätten. Sie wählten und kombinierten die vollkommensten Einzelzüge, die sie in der Natur fanden, bis sie durch Verallgemeinern den Urtypus der Schönheit rekonstruiert hatten. Meine jungen Freunde, sagte der Präsident zu den Kunstschülern, gehet hin und befleißigt euch des großen Stils. Ich selbst vermag es nicht, aber ich kann euch den Weg weisen. Trachtet zuerst nach hohem Ausdruck, der keine Individualisierung gestattet. Die Ruhe und Heiterkeit des griechischen Gottes muss das Vorbild für jedes Antlitz und jede Haltung sein. Und weil die Reste antiker Statuen farblos sind, und Michelangelo darum die Pracht und das Leuchten der Farbe, das seine Vorgänger liebten, verschmähte, gestattet der Grand Style kein künstlerisches Spiel von Lichtern und Farbentönen. Und im Faltenwurf darf der Stoff so wenig bemerkbar sein wie in klassischen Gewändern und Vorhängen."
(Collingwood.)

Während eines halben Jahrhunderts war die Kunstentwicklung durch diese Prinzipien geleitet worden.

Gleichzeitig hatte sich aber unter den vielen Sammlern und „Liebhabern“ eine Tradition erhalten, welche die artistischen Qualitäten der Malerei, die sich seit Holbein im englischen Portrait und in der holländischen Landschaft entwickelt hatten, nach der technischen Seite hin zu würdigen verstand. Die wohlhabenden Engländer sind von jeher viel gereist und das hat ihr Auge geübt und für landschaftliche Schönheit erschlossen. Sie gewannen die Meisterschaft der „Connaisseurs“ echte von unechter Kunst zu unterscheiden. Die persönlichen Liebhabereien dieser Kenner hielten der akademisch-klassizistischen Auffassung das Gegengewicht. „Sie bewunderten,“ sagt Ruskin, „entweder die Technik, gewandte Pinselführung, geschickte Farbenverteilung oder aber die Fähigkeit des Künstlers, den Beschauer durch Nachahmung der Natur zu täuschen. Monsieur de Marmontel hielt einen schönen Berghem für ein Fenster. Der Besitzer sah darin das höchste Lob für das Bild. Diese Kunstauffassung liegt der Bewunderung der alten Landschafter meist zu grunde. . . . Sie erstrebten vor allem andern — Sinnestäuschung. . . . Sie besaßen weder Liebe zur Natur noch empfanden sie ihre Schönheit. Sie sahen nach ihren kältesten und gewöhnlichsten Effekten aus, weil diese am leichtesten nachzuahmen und nach ihren allgemeinsten Formen, weil diese am ersten von denen erkannt wurden,

„denen sie gefallen wollten. . . . Moderne Landschafter blicken mit andern Augen in die Natur. Sie weisen von vornherein die Vorstellung zurück, die Natur bona fide nachzuahmen, und suchen nur ihre Impression der Natur auf die Stimmung des Beschauers zu übertragen.

„Daher finden wir wertvollere, wesentlichere und ausdrucksvollere Wahrheiten in den Werken unserer führenden modernen Landschafter, als in den Gesamtwerken der alten Meister.

„Ich erwarte nicht, dass man mir hierin heute schon zustimme. Dennoch erscheint es mir merkwürdig, dass jemand, der mit der Natur vertraut ist und sie liebt, nicht müde und krank im Herzen wird unter den monotonen, melancholischen Transkriptionen der alten Schule.

„Wer das weite, wilde Meeresufer kennt, mit der schäumenden Brandung, den luftigen Winden und der ungezähmten Gewalt seiner ewigen Sensationen, ärgert sich nur, wenn Claude Lorrain ihn anweist unter Lastträgern und Schubkarren, auf einem gepflasterten Quai zu weilen, um ein geripptes, gebundenes, eingedämmtes Wasser zu betrachten, das nicht einmal die Kraft hat, mit seinen Wellen Blumentöpfe von der Mauer herunter zu werfen. Wer die Herrlichkeit der Berge Gottes kennt, die auf ihren sich empor schwingenden, glänzenden Gipfeln das Klima bereiten; deren Wellenlinien sich in unermessliche Fernen

„erstrecken, — ärgert sich nur, wenn Salvator Rosa ihn still stehen heißt unter einem abgebröckelten, felsigen Abhang, den der erste Schneefall in den Alpen zermalmen würde; ein paar verkrüppelte Büsche darauf und darüber Rauch wie aus Fabrikschornsteinen statt der Himmelswolken. Wer das vielfältige, anmutige Laub der Natur kennt — jeder Durchblick ein Dom, jeder Zweig eine Offenbarung — kann nur unwillig werden, wenn Poussin ihn mit einer runden, schwarzen, undurchdringlichen Laubmasse höhnt, die sich in Federn statt Blätter teilt und auf einem Stock wächst statt auf einem Stamm."

Ruskins Vater gehörte zu jenen Connaisseurs und Liebhabern, die von kunstakademischen Theorien nicht angekränkelt waren. Sein Verständnis für Malerei war aus eigenen, dilettantischen Versuchen hervorgegangen und hatte sich an den niederländischen Landschaften gebildet, für die er zeitlebens eine Vorliebe behielt. Beim Ankauf von Bildern ließ er sich von seinem persönlichen Geschmack leiten.

Durch seine von Kindheit auf geübte Naturbetrachtung, seine eigenen Malstudien im Freien, hatte der junge Ruskin eine ungewöhnlich intime Kenntnis der Natur-Phänomene erlangt. Bei seiner leidenschaftlichen Liebe zur Natur konnten die Niederländer ihn unmöglich befriedigen; sie berührten ihn nicht einmal so stark wie die Natur

selbst, und das war das mindeste, was er von der Landschaftsmalerei verlangte.

Das Aquarellieren hatte in England zu Anfang des 19. Jahrhunderts einen ganz neuen Aufschwung genommen. Seit 1805 gab es eine „Gesellschaft für Aquarellmalerei“.

Ihre Technik gewöhnte das englische Publikum allmählich an jenen hellen Ton, der später von so umgestaltendem Einfluss auf die Ölmalerei geworden ist. „Von ihr ist der Anfang dessen, was man später Freilichtmalerei nannte, ausgegangen.“ *(Muther.)*

Das Verfahren, Luftwirkungen darzustellen, ist von England zuerst nach Frankreich gekommen, und dort von der Landschaft auch auf das Portrait übertragen worden.

Fielding, Prout und Constable malten die englische Landschaft. Der eigentümliche Zauber dieser Natur liegt in dem geheimnisvollen Schleier, in den der feuchte Duft nicht nur die weite, sondern auch die mittlere Ferne hüllt. In ihm wirken alle Farben gedämpft, die Umrisse der Bäume und Türme verschwimmen, Geheimnis webt in der Abtönung von Licht und Schatten und legt sich beschwichtigend über schroffe Kontraste und verletzende Dissonanzen. Nur an wenig Tagen erblickt man scharf umrissene Konturen und Fernen. Die Sonne liegt so oft im Kampf mit Wolken, Dünsten, Gewittern, dass sie selten sieghaft leuchtet. Der Himmel

erscheint vertiefter, unendlicher, weil zwischen der Erde und der fernsten blauen Luft so gewaltige Wolkenmassen aufsteigen, sich türmen und oft tagelang majestätisch ohne Wandel verweilen. Das bedingt die mannigfaltigsten atmosphärischen Vorgänge in Farben- und Lichtwirkungen. „Das Studium in der Natur und im Freien ließ die Aquarellisten früher als die Ölmaler die Licht- und Luftstimmungen der Natur erfassen. Sie zuerst fingen an nicht die Dinge an sich, sondern in ihrer atmosphärischen Hülle zu malen." *(Muther.)* Ruskin nennt Fielding den Maler der intimen Reize dieser Landschaft, die er ohne einen Hauch von Romantik wiedergebe. In Modern Painters hat er häufig an ihm seine Theorien exemplifiziert. Ebenso oft nennt er Prout, dessen Jugendentwicklung manche Ähnlichkeit mit seiner eigenen aufweist.

Aus inniger Liebe zur Natur war seine Kunst erwachsen. „Prout verdanken wir die erste Wahrnehmung und sicherlich den einzig vorhandenen Ausdruck des Charakters, der der älteren Kunst fehlte: er empfindet den Einfluss der Geschichte auf die Architektur in deren edle Linien sie ihre verworrenen Hieroglyphen, als Ritzen, Spalten und Moose, eingeschrieben hat. Niemand malt Steine wie Prout: seine Architektur ist lebendig. Er ist der geschickteste unsrer Künstler in der Komposition. Seine Figuren sind nicht zufällig in den Straßen und Märkten aufgestellt, sie wirken wie

„ein leibhaftiges Gedränge, dem man aus dem Wege geht. Er gehört zu unsern sonnigsten und kräftigsten Koloristen. . . Constable ist ganz originell, ehrlich, ohne jede Affektation, männlich in seiner Manier, erfolgreich in kühlem Farbenton; er verwirklicht bestimmte Motive der englischen Landschaft mit so viel Liebe wie sie überhaupt einzuflößen vermag."

Die englischen Landschafter dieser Zeit überragt Turner an Haupteslänge. Zwischen seiner Art, die Natur zu empfinden und darzustellen, und Ruskins Art, in die Natur zu blicken, bestand eine Wesensverwandtschaft, die es erklärt, dass er seine künstlerischen Prinzipien aus Turners Kunst gewinnen und seine Ästhetik aus ihr ableiten konnte. Ruskin, der die Struktur und Botanik der Erde, die Meteorologie des Himmels kannte wie ein Naturforscher, sah, dass Turner das alles malte wie auch er es sah; dass er spezialisierte und individualisierte wie die Natur, was die alten Landschafter verallgemeinert und zu einer unmöglichen Ideallandschaft kombiniert hatten; dass er aber in der Landschaft auch das Geheimnis der Natur fühlbar machte, das Weben und Leben des All, was frühere Zeiten nicht vermocht hatten. Ruskin stellt ihn als Künstler ohne weiteres neben Titian, Giorgione, Rafael und Dürer.

In einem der letzten Kapitel von Modern Painters V hat er ihm ein monographisches Denkmal gesetzt.

Das Werk, das Turners Kunst als neue Offenbarung menschlicher Beziehungen zur Natur verherrlicht, hat er durch diese Charakteristik seiner künstlerischen Persönlichkeit gekrönt.
Turner ist 1775 im Mittelpunkt von London geboren. Sein Vater war Barbier. Sein enger Laden lag in einem düstern Hof in Coventgarden, so tief, dass Licht kaum hineindringen konnte. Des Kindes erste Eindrücke waren staubige Sonnenstrahlen, Bündel tief gerippter Kohlköpfe und ganze Schubkarren voll prachtvoller Orangen auf dem großen Gemüsemarkt und — das nahe Themseufer. „Nichts besonderes, aber das Beste was England damals einem begabten Knaben gewähren konnte, der nie wieder einen Eindruck vergaß. In seinen Vordergründen liegen im Winkel immer einige Gemüsebündel. Auf dem Markt seiner „Hesperiden“ glühen verzauberte Orangen; große Schiffe gehen in Trümmer, um Kisten Orangen auf die Wellen zu werfen. Jene nebligen Londoner Sonnenstrahlen durchziehen oft die Klarheit seiner italienischer Luft. Und das Ufer der Themse — mit gestrandeten Barken und vorübergleitenden roten Segeln, ist ihm lieber als der Luzerner See und die Lagunen Venedigs. Hier will er begraben sein.
„Die Umgebung seiner Jugend musste bestimmende Wirkung auf ihn ausüben. Ich nehme an, dass er Giorgiones Sensibilität für Form und Farbe besaß, vielleicht sogar in noch stärkerem Maße.

„Nicht weniger lebendig war seine Sensitivität in menschlichen Dingen: sein Herz blickte so tief wie sein Auge. Daher seine Vorliebe für alles, was ihn an die Umgebung seiner Jugend erinnerte. Daher seine Möglichkeit, hässliches zu ertragen, wie niemand von gleicher Sensitivität außer ihm vermocht hätte . . . Kein Venetianer malt etwas Verfaultes. Turner aber malt Bild auf Bild, um die Effekte von Rauch, Ruß, Staub, verstaubte Gewebe, um Planken alter Boote, Unkraut am Wege, Dunghaufen, Flecken und Unrat darzustellen.

„Er liebt die Unordnung wie er sie in Coventgarden gesehen, wenn der Markt vorüber ist. Selbst auf seinen idealen Landschaften ist die üppigste Vegetation unordentlich. Er freut sich an Steinhaufen und ihrer Wirrsal.

„Seinen ersten Eindrücken verdankt er sein Verständnis für Armut. Er erlangte es auf winterlichen Streifzügen, wenn er nachts Straßenbeleuchtung studierte. Da sah er nicht die Armen allein, sondern auch in Beziehung zu den Reichen.

„Reynolds und Gainsborough, in Dörfern aufgewachsen, gewannen dort die Ehrerbietung des Dorfknaben für den Baron und die Baronin, und behielten sie bei. Bis an ihr Lebensende malten sie diese als Bewegungcentren des Universums. Turner aber sah auf seinen Streifereien den jungen Baron, in der Nachtscenerie gelegentlich in andrer Umgebung, als dunkle Gestalt, oder als eine von

„zwei Gestalten, die sich gegen das Mondlicht abhoben. Er sah auch das Treiben der City, ihres Handels, ihrer Warenhäuser, das sich endlos über die Themse erstreckte bis in den Heringsladen seiner Gasse. Der beste Freund seines Vaters, den er später oft besuchte, war Fischhändler und Leimsieder in Bristol. Dieser Beziehung verdankt er freundschaftliche Gesinnung gegenüber dem Herings- und Walfischfang, den Fischweibern von Calais und vielen auserwählten Dingen, die er später gemalt hat. Auf der einen Seite stand alles in Beziehung zu dem mysteriösen Wald unterhalb London Bridge, und auf der andern zu den Repräsentanten menschlicher Macht und nationalen Reichtums, die hier in Coventgarden bis zur Vernichtung schwer auf ihm lasteten. ‚Der mysteriöse Wald‘ war bedeutsamer für den Knaben als ein Tannenwald oder Myrtenhain. Wie mag er die Matrosen gequält haben, ihm zu erlauben, zwischen Schiffs-Bögen und -Bugen umherzustreichen, wie ein Klotz zwischen, neben und unter den Schiffen hinzugleiten, sie anzustarren, auf ihnen umherzuklettern. Hier war das einzig wirklich Schöne, dessen Anblick ihm die Welt gewährte — ausgenommen der Himmel. Wenn aber die Flut stieg, die Sonne auf die Segel schien und sie mit Licht durchtränkte, entstand endlose Bewegung in den lose verankerten Schiffen — das war unvergleichlich. Und die Schiffe werden von herr-

„lichen Geschöpfen bewohnt, von rot verbrannten Matrosen, die mit kurzen Pfeifen über den Schießscharten auftauchen wie Ritter über Burgzinnen: die engelhaftesten Wesen im Umfang dieser Londoner Welt.

„Die Schlacht von Trafalgar hat stattgefunden lange ehe er Schiffe zeichnen kann, trotzdem schmeichelt er alles darüber aus den verwundeten Matrosen heraus, und gelobt sich, dass Trafalgar einmal verewigt werden soll .... In gewisser Weise war kein besseres Leben für den Knaben denkbar. Es war aber nicht darauf berechnet, sein Ohr für Feinheiten der Sprache zu schärfen und seine Moral an einem ganz regelrechten Maßstab zu bilden. Da er seine ersten Sprachlaute in Deptford und auf Märkten aufpickte, und seine ersten Vorstellungen weiblicher Zartheit und Schönheit unter den Nymphen der Schiffer und Kärrner gewann, wäre ein andrer Knabe vielleicht das geworden, was man gemein nennt. Aber Gerüst und Gehäuse seines Geistes waren nicht gemein, sondern die innigste Verschmelzung von Dantes und Keats Geistesart: kapriziös, launenhaft, intensiv empfänglich für schönen Sinnengenuss. Konventionelle Vorschriften leidenschaftlich herausfordernd, war er eben so großmütig, wie unendlich zartfühlend, und verlangte heiß nach Wahrheit und Gerechtigkeit. Solche Geistesart wurde nicht gemein, aber duldsam gegen Gemeinheit, ja gegen einige ihrer Formen von Zuneigung erfüllt, und

„äußerlich, sichtbar genug von ihr infiziert. Die seltsame Verschmelzung dieser Gegensätze in ihm, blieb den meisten Menschen immer ein Rätsel. Als wäre ein Kabel aus blutroter Seide gewoben und von außen geteert worden. Die Menschen hantierten damit und der Teer blieb ihnen an den Händen kleben. Unter dem Schwarz wurden an den abgescheuerten Stellen rote Streifen sichtbar. War es Ocker — frug die Welt — oder glühendes Blei?

„In solcher Umgebung in Manieren, Literatur und moralischen Prinzipien geschult — fragen wir zuletzt nach dem wichtigsten Punkt: welche Anschauung gewann er in Coventgarden von der Religion? So veranlagt, dass er hauptsächlich mit dem Auge lernte, fand er, dass es überhaupt keine andre Art zu lernen gab. Sein Vater lehrte ihn, einen Pfennig auf den andern zu legen. Was die Mutter ihn lehrte, wissen wir nicht; welche Unterweisung er von der Gemeinde empfing, lässt sich denken ... Und was für religiöse Eindrücke gab es in Maiden Lane? Einer Religion, die gelegentlich aufrecht erhalten wurde mit der Waffe des Konstablers; manchmal unter Obhut des Büttels geriet, innerhalb gewisser schwarzer, entsetzlicher Eisengitter . . . Unter Schubkarren und Gemüsen war kein religiöses Übergewicht bemerkbar; ebensowenig in den engen unruhigen Straßen; wenig in den Reden, Taten und täglichen Gewohnheiten von Maiden Lane.

„Wohl Ehrlichkeit, britischer Fleiß und Herzensgüte; ebenso allgemeine Vorstellungen von Gerechtigkeit. Der nationale Glaube war aber von einem Sonntag zum andern eingeschlossen, und auch in diesen Sabbatausstellungen nicht künstlerisch gestaltet. Seine Nebengüter waren verschlossne Bänke, schwer verständliche Beredsamkeit und kaltes, mürrisches Betragen der Gemeindeglieder und Kirchendiener.

„Infolge einer Krankheit lebt er ein Jahr bei einer Tante in Brentford, und empfängt hier einigen Unterricht. Hier lernt er, wenigstens in der Übersetzung, die malerischen klassischen Autoren kennen. Er hat sie sich später zu eigen gemacht. Hier wird er mit dem Anblick englischer Wiesengründe bekannt, mit dem rundköpfigen Aussehen von Bäumen und stattlichen Eingängen vornehmer Häuser. Er lernt unvergesslich die sanfte Bewegung der Schwäne und das grüne Mysterium schilfbestandener Ufer kennen.

„Und endlich will es das Glück, dass des Burschen wahres Leben anheben soll. Eines Sommerabends, nach wundervollen Postfahrten gen Norden, die ihm für immer Liebe zu Postkutschen verleihen, ist er allein zwischen den Yorkshire-Bergen. Zum erstenmal rings um ihn her die Ruhe der Natur, ihre Freiheit ihm besiegelt, ihre Herrlichkeit ihm offen. Endlich Frieden; kein Rollen von Karrenrädern, keine Laute verdrießlicher Stimmen

„im Hinterladen; aber der Ruf des Brachvogels unter dem Himmel und die Wellen des melodischen Bachs an schattigen Felsen. Endlich Freiheit. Tote Mauern, dunkle Gitter, umzäumte Felder, verschlossne Gärten, alles schwand dahin wie der Traum eines Gefangenen. So weit Auge und Fuß reichen und reisen konnte — überall Heide und Wolken. Endlich Schönheit. Hier ist sie, in diesen verlassnen Tälern, nicht unter den Menschen. Diese blassen, von Armut gezeichneten oder grausamen Gesichter; diese unendliche, verdorbne Menschheit ist nicht das einzige was Gott geschaffen hat. Hier ist etwas, das er gemacht und was niemand verdorben hat. Die Herrlichkeit purpurner Felsen und blauer Ströme, die schimmernde Einöde zarter Bäume und nebelhaften Abendlichts auf unermesslichen Bergen. Schönheit, Freiheit, Frieden und ein Meister, dessen Lehre ernster noch. Hier, in der Krypte von Kirkstall, die Predigt der Ruinen über Leben und Schicksal. Hier, wo der dunkle Teich die Altarsäulen wiederspiegelt, und das Vieh in unbehinderter Ruhe grast, der milde Sonnenschein auf ihren gesprenkelten Körpern statt auf Priestergewändern; ihr weißes Fell, leicht gerauht vom Abendwind, der den würzigen Thymianduft von den Wiesen trägt ... hier entschied sich das Ziel seiner Arbeit und damit sein Schicksal. Er sollte die Macht der Natur malen. Außer ihr gab es keine Schönheit. Und

„er sollte Arbeit, Schmerz und Vergänglichkeit der Menschen malen. Das war die gewaltige, ihm sichtbar gewordene menschliche Wahrheit: Ihre Arbeit, ihr Kummer, ihr Tod. Arbeit zu Land und Meer, in Stadt und Feld, in der Schmiede und am Ofen, am Steuer und Pflug. Keine ländliche Indolenz, noch klassischer Hochmut soll zwischen ihm und der Arbeit seines Landes stehen, — dem blinden, gequälten, unermüdlichen, wundervollen England.

„Und ihr Schmerz — der Ruin ihrer herrlichen Werke, das Vergehen ihrer Gedanken, das Schwinden ihrer Ehre, ihrer Spiegelungen der Freude, ihrer trügerischen Hoffnung.

„Und ihr Tod. Wiederum jene alte Frage der Griechen, immer noch ohne Antwort. Das unbezwingliche Gespenst schwebt immer noch im Zwielicht in den Wäldern; seine Umrisse steigen auf aus dem Meeressand, weiß wie die wundersame Aphrodite aus dem Meeresschaum, wandeln aber das Licht der Sonnenuntergänge in Blut. Dies muss er ins Auge fassen, und in noch furchtbarerer Gestalt als Salvator Rosa und Dürer es je geschaut. Der Untergang eines schuldigen Landes bedingt nicht den Untergang aller Länder und braucht nicht Schrecken über die Gesetze des Universums zu erregen. Doch das deutsche Kleinbürgertum hatte, in der Enge seiner häuslichen Freuden und Schmerzen, die Frage nicht in ihrem vollen

„Umfang und ihrer ganzen Unlösbarkeit vor Dürers Auge stellen können. Der Tod Englands, ja Europas im 19. Jahrhundert war anders an Gewalt und Tragik; tausendfach schrecklicher schon in seinem äußerlichen Anblick; schrecklicher, unberechenbarer in dem Mysterium seiner Schande.

. . . „Turner war 18 Jahre alt, als Napoleon nach Arcola herniederkam . . .

„Seine Arbeit bewahrte ihn davor, von Schwermut überwältigt zu werden . . . Er schaffte so ruhig und stetig wie ein Pflüger im Feld. Die Demut und Geduld, die seine Kunst verlangte, bewahrte ihn davor, von der Tragik des Lebens überwältigt zu werden . . ."

Turner hatte als Aquarellmaler begonnen.

„Unter den Blättern, die gegen Ende des achtzehnten Jahrhunderts ausgestellt waren, in der einförmigen Farbengebung jener Zeit, graublau, mit braunen Vordergründen, fingen einige, Turner gezeichnet, an, beachtet zu werden. Nichts daran deutete auf Genie hin, oder auf ein mehr als gewöhnliches Talent; nur trat in einigen Blättern eine große Anschauung vom Raum hervor und eine ungewöhnliche Klarheit und Bestimmtheit in Verteilung der Massen. Allmählich gesellte sich dem Blau ein zartes Grün und dem Grün Gold. Das Braun im Vordergrund wurde zuerst positiver und mischte sich dann leicht mit andern Lokalfarben.

„Der anfangs schwere, gebrochne Pinselstrich verfeinerte sich, wurde ausdrucksvoller und verlor sich zuletzt in einer fast zu zarten Behandlung, behielt aber eine bis dahin beispiellose Präzision. Es waren keine Werke der Farbe, nur Studien von Licht und Schatten, worin sowohl Schatten wie Ferne in dem allgemeinen Ton gehalten wurden, der Kühle und Durchsichtigkeit am besten wiedergab, Lichter und Vordergrund in Tönen, die am deutlichsten Wärme und Konsistenz ausdrückten. Die aktuelle Farbe der einzelnen Dinge kam dabei nicht in Betracht. Ein Stein mochte in der Natur kalt grau sein — er wird ihn aber tiefbraun tönen, weil er im Vordergrund liegt. Ein ferner Hügel mochte im Heidekraut purpurrot oder im Ginster gelb leuchten, er wird ihn aber kalt grau färben, weil er in der Ferne ist. Diese konventionelle Farbengebung wählte er aber nur, um sich zunächst ganz dem Studium der Form zuzuwenden.

„Da Form in der Landschaft aber Massen und Raum bedeuten, waren ihm Töne am dienlichsten, die lediglich die Zeichnung verstärkten. Erst als er sich hierin ganz sicher fühlte, wandte er sich lebhafteren Farben zu.

„Er suchte alles darzustellen. Er arbeitet fleißig an Hahn und Henne inmitten ihrer Küken, und wendet die größte Sorgfalt auf ihr Gefieder; ein andermal zeichnet er den Drachen von Colchis.

„Einmal interessiert er sich lebhaft für den Windstoß, der einer alten Frau ihre Haube entführt, dann wieder malt er die fünfte Plage Ägyptens. Vor ihm war jeder Landschafter nur auf einem, ihm besondern Gebiet berühmt geworden. Hobbema malte Eichen, Ruysdael Wasserfälle und Gebüsch, Cuyp Fluss- und Wiesengelände an stillen Nachmittagen. Salvator und Poussin die Art Gebirgsnatur, die Städter des 17. Jahrhunderts begreifen konnten. In Turners Werken hat aber bis 1820 kein Gebiet das Übergewicht. Es sind Architekturstücke darunter, Herrensitze, ländliche Flachgegenden mit landwirtschaftlichem Betrieb; Vorkommnisse aus dem Stadtleben; allerlei häusliche Scenen, Kostümstudien, Stilleben, Heraldik; Marinebilder, jede Art Boote, Fische von allen englischen Küsten; Schiffahrt, Seeschlachten, Gebirgsgegenden, klassische Kompositionen mit mythologischen, historischen, allegorischen Figuren, Göttern, Nymphen, Helden, Gespenstern, Ungeheuern.

„Nur ein völliges Sichselbstvergessen über der Sache kann eine solche Fülle bewältigen. In dieser ganzen Periode erscheint Turner als ein Mensch von absoluter, grenzenloser Sympathie, darin nur Shakespear vergleichbar. Nichts ist so gering, dass es nicht seine ganze Seele bewegte; nichts so groß und feierlich, dass er sich nicht dazu erhöbe. Es lässt sich nie voraussehen, ob er im nächsten Augenblick in Tränen oder Lachen ausbrechen wird.

„Hierin wurzelt seine Größe. Es ist fast selbstverständlich, dass es ihm eine beispiellose Subtilität des Ausdrucks auch materieller Dinge verleiht. Wer am stärksten den Unterschied von Roheit und Zartheit in menschlichen Dingen fühlt, bemerkt auch feinere Unterschiede zwischen den Zweigen einer Eiche und einer Weide als jedermann sonst. Daher ist das Auffallendste seiner Zeichnungen sein Spezialisieren und Differenzieren. Das Steife malt er völlig steif, das Anmutige anmutig und das Unendliche unendlich. Und doch spricht aus allem die Gemütsart des Malers: an sich völlig leidenschaftslos, geht sie mit Leichtigkeit in die äußeren Affekte ein, die sie darstellt. Durch Willensentschluss sympathisiert sie mit Aufruhr, Jammer, selbst in seinen Übertreibungen. In ihr selbst aber weht weder Aufruhr noch Schmerz als solcher, nur eine geläuterte und ungewöhnlich freundliche, tief nachdenkliche Heiterkeit, die, ohne aus dem Gleichgewicht zu kommen, sowohl zu Leid wie zu Lust geneigt ist.

„Noch eins ist in jener Periode charakteristisch für ihn: seine Ehrerbietung vor andrer Talent. Nicht als wären menschliche Leistungen autoritativ für ihn wie Naturgesetze gewesen. Aber er würdigte andrer Können und nahm Beistand von jedem an, der sich vor ihm in derselben Richtung bewegt hatte, soweit seine Lehren mit dem großen Textbuch der Natur übereinstimmten.

„Turner hat Claude Lorrain, Poussin, Vandevelde, Loutherbourg und Wilson studiert. Er wurde durch Sir George Beaumont und andere schwache konventionelle Kritiker jener Zeit veranlasst, seine Aufmerksamkeit ihren Werken zuzuwenden. Diese Bescheidenheit wurde aber verhängnisvoll für ihn. Es waren falsche Götter; er verfiel zeitweilig einem falschen Klassizismus. Auf Reisen hat er später viel von wirklich großen Malern gelernt; besonders von Tintoretto und Paul Veronese.

„Ich habe ihn mit Entzücken von den Buchenblättern reden hören, die Titian rechts oben in Petri Martyrium angebracht hat. Aber obwohl er sich herbeiließ, von schwachen Menschen zu lernen, konnte er nicht von falscher Kunst wirklich verdorben werden. Echte klassische Landschaft hatte er nie gesehen und Claude wurde ihm als kompetente Autorität dafür hingestellt. Berge und Ströme hatte er aber gesehen und sah daher, dass Salvator sie nicht malen konnte.

„Wer Turners früheste Werke genau kannte, musste von ganz neuen Zügen in den Bildern nach 1820 berührt werden.

„Zuerst von seiner Freude an aufgeregten Vorgängen, ganz verschieden von der philosophischen Ruhe, mit der er sie bisher betrachtet hatte. Jedes Moment der Bewegung und Energie ergreift er von nun an mit unbeschreiblichem Entzücken, und jede Linie beseelt er mit einer Kraft und

„Leidenschaft, die nicht mehr bloß Ausdruck einer äußerlich betrachteten Wahrheit sind, sondern ihren Ursprung in einem inneren Vorgang, in des Künstlers Seele haben.
„Zweitens, obwohl ein Gewittersturm auf dem Mont Cenis an sich kaum farbig dargestellt werden kann, und obwohl, um die Wildheit des Eindrucks zu steigern, alle leuchtende Lokalfarbe vermieden ist, dennoch, in der tiefen Molltonart, die er gewählt hat, sind die Farbenmelodien zu möglichster Höhe geführt, so dass sie ein bestimmendes statt untergeordnetes Element der Komposition bilden. Die gedämpften warmen Töne der granitnen Vorberge, die stumpfe Steinfarbe der Gebäude, selbst im Schatten deutlich als Gegensatz zu dem Grau der gegen sie aufgetürmten Schneemassen, das schwache Grün und geisterhafte Blau des Gletschereises, ist alles in so zarten Übergängen ausgedrückt, wie in keinem seiner früheren Blätter. . . .
„Im Winter 1820 ging er über die Alpen, und auf dieser Reise hat er Skizzen vom Rhein gemacht. Jede ist der Ausdruck einer fast momentanen Wirkung von Farbe und Atmosphäre, genau nach der Natur. Jetzt ist ihm die Farbe ebenso Hauptsache wie früher Licht und Schatten.
„Er wendet sich meist dem Abend zu. Zum erstenmal haben wir diese rosigen Lichter auf den Bergen, diese prachtvollen Sonnenuntergänge, die durch den Himmel flammen; dies feierliche Zwielicht,

„wo der Mond blau aufsteigt je matter der westliche Himmel wird —; seitdem das Thema seiner mächtigsten Modulationen.

„Die unmittelbare Ursache dieser Veränderung war der Eindruck der Farben des kontinentalen Himmels. Als er ihn in der Jugend geschaut, beherrschte er seine Ausdrucksmittel noch nicht genügend. Nun aber konnte er alle Eindrücke frei verwerten. Die Zeit der Vollendung war da. Der erste Sonnenuntergang auf dem Rhein lehrte ihn, dass alle voraufgegangene Kunst der Landschaftsmalerei eitel und wertlos gewesen, dass, was man Gemälde nannte, mit der Natur verglichen nur Tinte und Kohle war, und dass alle überlieferte Autorität unter die Füße getreten werden müsse. Er warf sie fort, die Erinnerung an Claude und Vandevelde, die seinen Geist belastet hatte, und allen Unrat der Schulen mit ihnen. Die Wellen des Rheines haben sie auf immer fortgeschwemmt: ein neues Morgenrot ist über den Felsen des Siebengebirges herauf gestiegen.

„Dazu kam, dass die andern zeitgenössischen Maler, die anfingen sein großes Talent zu begreifen, sich damit trösteten, dass er keine Farben geben könne, und das auch laut genug aussprachen. Unter solchen Eindrücken vollzog sich seine Umwandlung. Jedes Ding wurde von da ab zuerst in Farbe geschaut und keine Radierung gibt die geringste Vorstellung der Bilder jener Tage.

„Die Künstler, denen die Wahrheit aufging, waren in Verzweiflung. Die Beaumontiten, Klassizisten und ‚Eulenarten' gerieten in solche Entrüstung, wie ihr Stumpfsinn gestattete. Sie hatten bisher der Natur gegenüber absichtlich ihre Augen verschlossen und nur gefragt: ‚Wo muss man den braunen Baum hinstellen?'

„Eine Offenbarung der Unendlichkeit ging ihnen auf, genug um jedermann zu blenden, ihnen aber war das Licht so unerträglich, wie unverständlich. Sie jammerten dem Mond vor in einem beständigen, einmütigen, heulenden ‚Wau, wau!' Geschrei aus allen dunkeln Ecken zugleich. Diese wundervolle ‚Tausend und eine Nacht', wie wahr sie ist! Höhnend, flüsternd, ertönt abwechselnd laute und leise Verleumdung von allen Seiten, von allen schwarzen Steinen am Wege — wenn eine lebende Seele bergan klimmt um das goldne Wasser zu holen. Sie höhnen und flüstern, damit jene sich umwende und zu schwarzem Stein werde wie sie selbst!

„Turner blickte nicht rückwärts, ging aber in einer Stimmung vorwärts, in die ein kraftvoller Mann gerät, wenn er genötigt ist weiterzuschreiten und sich die Ohren zuzuhalten. Er zog sich auf sich selbst zurück. Er konnte sich nicht nach Hilfe, Rat oder Sympathie von irgend Einem umsehen. Der Trotz, in den er hineingetrieben wurde, verleitete ihn zuweilen zu einer Leidenschaftlichkeit,

„vor der ihn ein wenig Sympathie bewahrt hätte. Die neue Energie und seine völlige Isolierung waren gleich gefährlich und haben sich mancher Zeichnung jener Tage aufgeprägt.

„Einige sind hastig hingeworfen, ein Experiment, andere wenig mehr als ein prachtvoller Ausdruck von Trotz der öffentlichen Meinung gegenüber. Aber alle sind sein eigen. Jede Saite seiner Seele ist auf die Natur allein gestimmt, wie er sie geschaut, wie sie sich seiner Erinnerung eingeprägt hat. Sein Gedächtnis war riesenhaft. Man erkennt daraus, in welcher Weise ein Mensch wahrhafter Fantasie sich der Dinge bemächtigt, die jemals in sein Bereich traten — wie er sie nie wieder loslässt. . . . Seine Größe, seine unendliche Erfindungskraft ergreift von allen Besitz und verliert keines. Jeder große Maler malt was er sieht oder gesehen hat. Seine Größe beruht auf der Intensität, mit der die Tatsachen in sein Bewusstsein treten. Rafael, und alle vor und nach ihm, die jemals groß gewesen sind, waren es darum, weil sie die Wahrheiten so malten, wie sie jedem Einzelnen erschienen, nicht wie sie gelehrt worden sie zu sehen, außer von Gott, der sie alle bereitet. Aus dieser Periode sind Turner nur die Bilder misslungen, an die er zu viel Anstrengung und Mühe gewandt und die überladen wirken. Die er dagegen leicht und schnell vollendete, wirken auch vollendet.

„Zwischen 1830–40 kam er kaum aus London fort, verließ sich allzusehr auf sein Gedächtnis und verfiel in seinen Radierungen in Gesuchtheit und Manieriertheit. Aber so sollte er seine Laufbahn nicht beschließen. Im Jahr 1843 brachte er aus der Schweiz eine Reihe Skizzen mit. Die Bilder, die er danach ausführte, sind erst das, was ich als die Kunst dieser dritten Periode bezeichne.

„Die vollkommene Ruhe seiner Jugend war ihm wiedergekehrt; Fantasie und Ausführung erschienen in neuer Kraft. Alle Konvention war durch die starken Eindrücke in den Alpen abgetan. Diese Blätter sind groß durch ihre Einfachheit. Die meisten von einer tiefen Heiterkeit, die in Schwermut übergeht. Alle von einem Farbenreichtum wie nie zuvor. Die Werke der folgenden Jahre stehen in derselben Beziehung zu seinem Lebensende wie die Farben des Sonnenuntergangs zu denen des Tages. Sie werden einstmals anerkannt werden als die größten Landschaften, die der Menschengeist je konzipiert hat.

„Das war der Lebenslauf des größten Malers unsres Jahrhunderts.“ *(Aus Ruskins „Turner and Praeraphaelism.“ 1856.)*

Bis zu Anfang der dreißiger Jahre hatte Ruskin nie ein Original von Turner gesehen und seine gewaltigen, in der Royal Academy ausgestellten Landschaften wirkten zuerst nur verwirrend auf ihn.

Da macht sein Vater die Bekanntschaft eines ehemaligen Wagenfabrikanten Windus, der seinen Reichtum und seine Muße dazu verwertet, alle Zeichnungen, die Turner für Radierer und Kupferstecher gemacht, anzukaufen, und in seinen Räumen aufzuhängen. „Einmal wöchentlich waren sie dem Publikum geöffnet, und ich durfte jederzeit aus- und eingehen. Das war unschätzbar für mich; es ermöglichte mir, Modern Painters zu schreiben... Tatsächlich machte sich in ganz England, als Turner schon sechzig Jahre alt war, niemand etwas aus seiner Kunst, als ein aus dem Geschäft getretener Kutschenfabrikant und ich ... Obwohl mich an Turner zunächst die Wahrheit seiner Darstellung der Berge in Rogers Italien angezogen hatte: als ich seine Originalzeichnungen sah, war es fast rein ihre artistische Qualität, die mich bezauberte. Ich verstand aber für einen Jungen schon damals bewundernswert das Genie, das auch Turners Fehler durchleuchtet. Nach den griechischen Lektionen und der Trigonometrie in der Schulstube war es meine größte Erholung, hinunter zu gehen und vor den beiden Turners, die mir mein Vater geschenkt hatte, Feste zu feiern . . . Die Freude über den Besitz eines ersten Gemäldes kann jeder verstehen; aber niemand, was mir jeder neue Turner war. Darum kein Wort weiter.“
Im Jahre 1836 hatte Turner drei Bilder ausgestellt,

Julia und ihre Amme, Rom vom Aventin aus und Merkur und Argus.

„Sein Einfall, Julia nach Venedig statt nach Verona zu versetzen, und die Mysterien von Lampenlicht und aufsteigenden Raketen, in die er Venedig gehüllt, hatten einen Artikel in *Blackwoods Magazine* zur Folge, der nichts an Gemeinheit zu wünschen ließ, und stark und grob die Gefühle der Gefolgschaft des klassizistischen Hohenpriesters der Kunstkenner, Sir George Beaumont, diesen unbeglaubigten Naturansichten gegenüber zum Ausdruck brachte . . . Da ich schon einiges Vertrauen in die Macht meiner Worte erlangt hatte, und mein Urteil auf der persönlichsten Erfahrung von Turners Zauber beruhte, schrieb ich eine Erwiderung an Blackwood. Mein Vater hielt es aber für richtig, vorher Turners Erlaubnis einzuholen, der aber die Veröffentlichung dankend ablehnte und nur bat, dem Besitzer des Bildes den Artikel senden zu dürfen."
Ruskin nennt diesen Aufsatz später das erste Kapitel der Modern Painters. Es schien verloren, Collingwood hat es aber wieder aufgefunden und teilt einige Stellen daraus mit:

„Turners Fantasie ist von Shakespearscher Gewalt. Hätte ein Poet diese Scene zwischen Julia und ihrer Amme geschaut und in zündenden Worten geschildert, dann wäre die ganze Welt voll Bewunderung gewesen . . . Vielfarbige Nebel schweben über der fernen Stadt, Nebel gleich

„luftigen Geistern: die Seelen jener Gewaltigen Italiens, die ihr Leben in das Blau seines lichten Himmels ausgehaucht haben und nun in vager, unendlicher Herrlichkeit um die Erde wallen, die sie so liebten. Von der Schönheit eines ungewissen Lichts belebt, regen und wegen sie sich unter bleichen Sternen, steigen in den Glanz des grenzenlosen Himmels auf, dessen sanftes, schwermütig blaues Auge auf die tiefen Wasser des Meeres blickt — — des Meeres, dessen stumme, stille Klarheit schwefelgelb leuchtet und in saphirblauer Helle lichte Träume eines tiefen Schlafs ausstrahlt. Die Türme der glorreichen Stadt ragen undeutlich aber hell in diese lebenden Nebel gleich Pyramiden bleicher Flammen aus uralter Zeit. In dem herrlichen Traum vernimmt das Auge Stimmen aus der Stille der Nacht, die sich erheben wie Sommerwind der durch die Blätter des Waldes streicht, und zum Rauschen anschwillt.

„Dies oh Maja, ist das Bild, das dein Kritiker für Modelle aus verschiedenen Teilen Venedigs erklärt hat, die blau und weiß gestreift, in eine Mehltonne geworfen sind.“

Erst viel später hat eine persönliche Begegnung zwischen ihm und Turner stattgefunden. Er schreibt in sein Tagebuch:

„Ich bin heute dem fraglos größten Manne des Jahrhunderts vorgestellt worden. Der Größte nach

„Qualität seiner Fantasie, die jeden Teil seiner Erkenntnis landschaftlicher Darstellung durchdringt, weil er Dichter und Maler zugleich ist . . . Man hatte ihn mir als grob, bäurisch, vulgär und ohne geistige Interessen geschildert. Ich wusste, wie unmöglich das war. Ich fand einen etwas excentrischen, prosaischen, echt englischen Gentleman in ihm, dessen Manieren geradezu waren. Ebenso gutmütig wie übellaunig, jede Art Humbug hassend; schlau, vielleicht etwas selbsüchtig; geistig lebhaft angeregt, doch wortkarg. Es war ihm nicht darum zu tun, seinen Geist sprühen zu lassen. Nur gelegentlich flammte er in einem Wort, in einem Blick auf.“

Nach Tisch werden Blätter von Turner betrachtet und der Jüngling macht Bemerkungen darüber. „Es gab nichts, was er mehr hasste, als wenn man sich in Bewunderung über ein einzelnes Blatt ergoss. Es hieß für ihn nur so viel, dass man die übrigen nicht würdigte. Jedenfalls stand er schweigend daneben. Das allgemeine Gespräch nahm seinen Fortgang, als wäre er nicht dagewesen. Er sagte mir freundlich Gute Nacht, und ich sah ihn erst nach meiner Rückkehr aus Rom wieder. Hätte er mich nur aufgefordert, ihn am nächsten Tag zu besuchen! Hätte er mir nur gezeigt, wie er mit Bleistift skizzierte und mich zusehen lassen, wie er die nasse Farbe *(wash)* auftrug. Er hätte mir zehn Jahre meines Lebens erspart, und wäre

„am Ende seiner Tage nicht weniger glücklich gewesen. Das gehört zu den Dingen, über die sich nichts sagen lässt als: Es soll nicht sein. Mit den Widerspenstigkeiten des Lebens muss unsre Seele allein ringen und wir sind auf uns selbst angewiesen, das Unsichtbare zu finden. *Every soul of us has to do its fight with the Untoward, and for itself discover the Unseen.*“

Es finden sich selten so persönliche Äußerungen in Ruskins Aufzeichnungen. Sein Eigenstes spricht er meist mittelbar aus, als übertragene Stimmung. Um so stärker wirken solche Einzelbekenntnisse. Man fühlt, wie er nicht nur unter der Einsamkeit des Lebens, sondern auch des Schaffens gelitten hat. Wie er sich auch hier nach menschlichem Verständnis gesehnt, nach einem Zeichen nur des Begriffenseins, wo er so tief verstand und bereit war, sein Leben in den Dienst dieses Genius zu stellen. Es ist aber seltsam, Künstler, die so stark mit künstlerischen Werten, oder wie man heute sagt, mit artistischen Ausdrucksmitteln ringen, haben eine instinktive Abneigung, ihre Werke von andern Gesichtspunkten aus beurteilt zu sehen. Turner soll gesagt haben, Ruskin entdecke Dinge in seinen Bildern, von denen er nichts wisse. Ruskin erklärt das nicht für unmöglich, „denn Turner war sich selbst nicht der Bedeutung der Wahrheiten bewusst, die er ergriffen, noch verstand er den Instinkt, durch den er sie kombinierte.

„Und doch hatte er die Wahrheit erfasst und sein Instinkt war in allem gegenwärtig und ausschlaggebend. Jeder Künstler, der ihn nachahmen möchte, würde bald einsehen, wie unmöglich das ist. Nicht unter den glücklichsten Umständen würde er die Natur sehen wie Turner sie sah, und nichts könnte ihm die Größe seiner Erfindungskraft vortäuschen. Turner hat immer seine Impressionen gemalt und dies als erste Bedingung der Landschaftsmalerei aufgestellt.“ Was er unter Turners Impressionismus versteht, erhellt aus folgendem: „Die Impression auf die Seele des Künstlers entsteht nicht aus dem Ausschnitt einer Landschaft, der in die Grenzen eines Bildes zu bringen wäre. Sie hängt von der Stimmung ab, in welche seine Seele durch die ganze landschaftliche Umgebung und durch alles, was sie tagsüber in sich aufgenommen hat, versetzt worden ist. Kein Punkt, den des Malers Blick erfasst, würde auf den Beschauer denselben Eindruck machen, wie die künstlerische Wiedergabe, die in der Ausstellung hängt . . . . „Maler wie Millais und Turner müssen dieselbe Landschaft ganz verschieden darstellen. Der eine ist ruhigen Temperaments, hat ein schwaches Gedächtnis, keine Erfindungskraft und außerordentlich scharfe Augen. Der andere ist ungeduldig, nichts entgleitet seinem Gedächtnis, seine Erfindungskraft kann nicht ruhen und sein Auge ist kurzsichtig.

„Beide sitzen in einem Gebirgstal nebeneinander. Der eine erblickt Großes und Kleines fast mit derselben Deutlichkeit, Berge und Cicaden; die Blätter der Zweige, die Adern der Kiesel, die Blasen im Strom. Er kann aber nichts behalten und nichts erfinden. Geduldig geht er an seine große Aufgabe. Von vornherein gibt er jeden Gedanken auf, eine flüchtige Stimmung festzuhalten, oder allgemeine Eindrücke von dem zu geben, was sein Auge ihm in mikroskopischer Genauigkeit darbietet. Er erwählt sich eine kleine Stelle aus der unendlichen Landschaft, und berechnet mutig die Zahl der Wochen, die vergehen müssen, ehe er der Intensität seiner Wahrnehmungen gerecht werden kann. Unterdessen hat der andere den Wechsel der Wolken beobachtet und wie das Licht an den Hängen vorübergleitet; er schaut das ganze gesteigert in breiten Massen. Seine Kurzsichtigkeit wird ihm zum Vorzug. Sie macht ihn sensibler für das luftige Mysterium der Ferne und verbirgt ihm die Menge der Dinge, die er unmöglich darstellen könnte. Aber kein Wandel der zackigen Schatten in den Tiefen der Berge, der sich nicht auf immer seinem Auge einprägte; keine Dampfflocke ist aus dem Wolkenmeer über den Grundfesten der Erde aufgestiegen, die er nicht beobachtet hätte, wie sie dahinschmilzt und die er nicht durch die geringste Anstrengung an ihre verlassene Stelle am Himmel zurückrufen könnte. Nicht dies allein, — tausende

„solcher Bilder bleiben von früheren Eindrücken her in seiner Vorstellung haften; jede verbindet sich mit neuen Associationen; diese vermischen sich mit Bildern seiner eigenen, rastlosen, unendlichen Fantasie, die plötzlich in Scharen aufflammen. Wie mag sein Papier bedeckt sein mit verirrten Symbolen und Flecken und unentzifferbaren Notizen! Denn als er sich niederließ, um ‚nach der Natur' aufzunehmen, blieb nicht eins der Dinge, die er darstellen wollte, sekundenlang unverändert; und doch entging ihm nichts; sie sind versiegelt in seinem seltsamen Vorratshaus. Er kann sie noch nach zwanzig Jahren hervorholen und in seinem dunkeln Atelier vollenden. Der erste ist Millais, der zweite ist Turner."

Bilder von Turner sind kaum nach Deutschland gedrungen, und man kennt wenig von ihm. Es ist Muthers Verdienst, seine Genialität und Bedeutung für die Entwicklung der modernen Kunst klar gestellt zu haben. Er bezeichnet ihn als „einziges unnachahmliches Phänomen in der Geschichte der Landschaftsmalerei. Als der Klassizismus in Frankreich und Deutschland die Landschaftsmalerei in die historische Zwangsjacke gesteckt hatte, schritt Turner auf den Bahnen weiter, die Gainsborough im 18. Jahrhundert betreten hatte. Er brachte gleichzeitig eine Landschaftsschule hervor, die nicht nur Frankreich befruchtete, nein die moderne Farben-

anschauung überhaupt begründet hat. Er ist einer der eigenartigsten und geistvollsten Landschafter aller Zeiten . . .“

Für Ruskin war er mehr . . .

Natur und Universum waren für ihn eins; Natur und Landschaft identisch aber nur bis auf einen Punkt. Landschaft war ihm Abbild, Gleichnis des Universums, in dem er Gott schaute, worin sich sein Naturgefühl aber so wenig erschöpfte wie sein Bewusstsein vom Universum. An dem, was ihn in der Landschaft ergriff, hatte das Unterbewusstsein teil von dem organischen Leben der Natur. Und das fand er bei Turner ausgedrückt. Die alten Landschafter malten die Außenseite der Landschaft, ohne ihr Geheimnis fühlbar zu machen. In Turners Kunst vibriert das Eigenleben der Dinge. Sie bringt die organischen Zusammenhänge zur Empfindung, die Ruskin erkennt bis hin zu den Leidenschaften, die in geologischen und mineralogischen Gebilden versteinert sind. Wohl schaut Turner die Natur durch sein Temperament, dies Temperament eröffnet ihm aber Einblick in das Geheimnis der Natur. Man lese Ruskins Schilderung seiner Bilder in Modern Painters. In Turners Gewittern, Stürmen, Sonnenuntergängen traten Lebensmächte in die Erscheinung, die alte Völker mythologisch fassten, Mystiker fühlten und anbeteten und Poeten von Ruskins Temperament heute noch als heiliges Mysterium des Weltalls empfinden.

Ruskin hat lange Jahre darauf verwandt, Turners Skizzen vor Verfall zu schützen. Er hat sie gesammelt, gereinigt, aufgeklebt und es erreicht, dass das Untergeschoss der Londoner National-Gallery sie aufgenommen hat. Im Obergeschoss hängen über achtzig seiner bedeutendsten Gemälde. Auf Turners besondern Wunsch haben einige seiner Bilder neben den berühmtesten Claude Lorrains Platz gefunden und rechtfertigen Ruskins Ausspruch, dass „Claude uns die Sonne ans Firmament gesetzt, Turner aber zuerst die Sonnenfarbe gemalt hat“. Auf seinen gewaltigsten Bildern steht die Sonne im Kampf mit atmosphärischen Mächten. Heute sind die Farben seiner Ölgemälde gedunkelt. Der englische Nebel hat sich über sie gebreitet. Aber der Nuancenreichtum ihrer ursprünglichen Konzeption leuchtet darunter hervor. Die Aquarelle sind unberührter und lichter geblieben. Am Himmel sieht man das Widerspiel der irdischen Vorgänge oft als dramatisch wirkende Naturerscheinung. In brennenden Schiffen, Feuereffekten auf hoher See treffen Lebensgewalten aufeinander. Er malt aber auch lyrische Stimmungen. Kassner vergleicht die Herrlichkeit einer Turnerschen Landschaft dem Naturstil von Shelleys Oden, und bei Turners Aquarellen von Venedig kommen ihm Shelleys Verse in den Sinn:

Underneath day's azure eyes
Occeans nursling, Venice, lies,

A peopled labyrinth of walls,
Amphitrites destined halls,
Which her hoary sire now paves
With his blue and beaming waves.

Turners Ulysses und Polyphem ist eine ähnlich mythologische Darstellung wie Böcklins Prometheus. Auf den Wogen gleitet das zwiefach rudernde, schöngeborderte Meerschiff schnellen Laufs dahin —; oben, hoch auf dem Felsabhang, lagert visionär eine gigantische Wolke, aus der das Profil des Polyphem auftaucht, das riesenhafte Haupt in die Linke gestützt, die Rechte geballt und zum Wurf ausholend.

Turners mythologische Naturstimmungen — nicht etwa Staffage! — hat Ruskin gedeutet; denn: „Sterne, Berge, Gewitter umgeben uns heute noch, wie sie die Alten umgaben. Wir müssen sie nur betrachten mit dem Ernst ihrer Kinderaugen . . .“

RUSKINS PROSA

> Wer ein feines Gefühl für Sprache, ihrer Applikatur, ihres Takts, ihres musikalischen Geistes hat, wer in sich das zarte Wirken ihrer inneren Natur vernimmt, danach seine Zunge oder seine Hand bewegt, der wird ein Prophet sein. *Novalis*

Regelmäßig, fast wie ein Gesetz kündet sich am Lebensende oder gleich nach dem Tode führender Geister, eine Reaktion gegen ihren allzu starken Einfluss in der ernüchterten Beurteilung ihrer Bedeutung. Was sie gebracht und gewirkt haben, ist mehr oder minder von der Nation aufgesogen, und sie vergisst, wem sie die Bereicherung, Ausgestaltung, Befestigung oder Vertiefung des Lebens verdankt, die ihr nun selbstverständlich erscheint. Wir haben das bei Bismarck erlebt, dessen Tod zunächst die Mängel seiner Größe ins allgemeine Bewusstsein rief. Erst jetzt ist auch hierin der Umschwung eingetreten. Man begreift ihn in seiner Totalität.

Ähnlich bei Ruskins Tode. Seit zwanzig Jahren war sein Geist nur noch ein unstet flackerndes Licht, dessen Schein immer schwächer und trüber wurde. Was noch nachhallte von seinem gewaltigen Weckruf, trug nicht mehr den Ton heller Posaunen; es waren schon dunkle und verworrene Laute. Kein Wunder, dass in den

hunderten von Nachrufen und Lebensabrissen, die sein Tod hervorrief, nur in wenigen seine Größe in ihrer Gesamtheit wieder auflebte. Seine Ästhetik und seine sozialen Forderungen warf man zum alten Eisen. Nur eines wurde ihm von allen zugestanden — seine Meisterschaft der Sprache. Um ihretwillen übersah man die nationalen Gefahren, die er heraufbeschworen hatte: „gestern war das Genie noch ein Friedensstörer und Verschwörer; heute ist er eine vom Staate anerkannte Zierde, die kein Unheil mehr stiften kann.“ Und die Kunst seiner Prosa macht ihn unsterblich.

„So sehr manche seiner Ansichten anfechtbar sind“, schreibt der ‚Pilot‘, „ist er zweifelsohne eine der größten geistigen Kräfte seiner Generation und der gewaltigste Meister englischer Sprache gewesen. Um seine Prinzipien zu unterstützen, brachte er eine so leidenschaftliche Begeisterung mit, und um seine Überzeugungen aufzuzwingen eine solche Gewalt der Sprache, dass er die Emotionen und selbst die Vernunft der meisten Leser im Sturm nahm. Jahrelang konnte niemand der magnetischen Kraft seiner Beredsamkeit widerstehen. . . . Er ist unübertroffen in Klarheit der Auseinandersetzung, in Lebendigkeit der Schilderung. Er war der größte Wortmaler der je gelebt. Er konnte auf allen Registern der Leidenschaft spielen. In seinen frühen Werken

„spürt man noch die Absicht einen bestimmten Effekt zu erzielen. Aber in seinen späteren Äußerungen haben die losesten und trivialsten eine ihm eigene Vollendung. Er brauchte nur eine Handvoll gewöhnlicher Worte umherzuwerfen, und sie kristallisierten sich *into a thing of beauty.*"
In diesem Sinn lauten fast alle Beurteilungen nach seinem Tode. Zu seinen Lebzeiten hat der Historiker Frederic Harrison Ruskins Bedeutung *as Master of Prose* ausführlich dargelegt. Er findet den Stil seiner frühesten Werke oft überladen, aber immer durchsichtig; nie gekünstelt und gesucht, so wenig wie grotesk und excentrisch. Er habe eine Leidenschaft für reiche Bilder, und finde sein Entzücken an einer fast vernehmlich melodischen Wortfolge. Dies ist aber etwas fundamental Verschiedenes von der schönen Sprache jener Schriftsteller, denen zahllose Reminiscenzen zu Gebote stehen, die gekünstelt und affektiert schreiben, und deren Stil sich oft aus Anleihen zusammensetzt. „Wenn er uns mit Blumen überschüttet, bis wir schier vergehen unter ihrem Duft und ihrer Farbenglut, so ist er selbst berauscht, und möchte unsere Seele mit dem Feuer seiner göttlichen Inspiration entzünden. Wir wissen, dass seine Sätze oft zu lang sind. Zweihundert bis zweihundertundachtzig Worte ohne Pause; jeder Satz mit vierzig, fünfzig, sechszig Kommata, Kolons und Semikolons; und doch fließt die ganze Symphonie in so richtiger

Modulation dahin, die Bilder gehen so natürlich ineinander über, die Harmonie von Ton und Wort ist so selbstverständlich, dass wir den Passus begeistert durchfliegen. Milton hat oft nachhallende Präludien auf seiner herrlichen Orgel gespielt. Aber weder Milton, noch Thomas Browne, noch Jeremias Taylor beherrschten ihr Instrument völlig. Erst Ruskin, zweihundert Jahre nach ihnen, ist Meister des feinen Instruments der Prosa. Er hat in der Herrschaft über die Sprache Triumphe gefeiert, wie die ganze Geschichte der englischen Literatur sie nicht wieder aufweist. . . .“
Oskar Wilde, ein Ausläufer der Praerafaeliten und Ruskins Schüler in Oxford, sagt: „Wer fragt heute danach, ob John Ruskins Ansichten über William Turner richtig sind oder nicht? Diese machtvolle, königliche Prosa, so eindringlich und feurig in ihrer edlen Beredsamkeit, so reich an musikalischer Vielstimmigkeit, so überzeugt und sicher in ihrer feinen Auslese von Wort und Klang, ist zum Mindesten ein ebenso großes Kunstwerk wie einer jener wunderfarbigen Sonnenuntergänge, welche auf der verwitterten Leinwand in Englands Galerien bleichen und zerfallen.“
Daran liegt es auch, dass keine Übersetzung annähernd die Wirkung des Originals hervorbringen kann, denn was er dunkel färbt, klingt in der Übertragung vielleicht licht und umgekehrt; auch die Perspektive seiner Gliederung verschiebt sich und

damit ändert sich Licht und Schatten. Bei Lebzeiten hat er nie in die Übersetzung seiner Schriften gewilligt, in unbewusster Übereinstimmung mit Jean Paul, der meint, ein Kunstwerk, das einer Übersetzung fähig sei, sei keiner wert.

Vielleicht ist es aber möglich, die Kunst, die er in seiner Sprache geschaffen hat, zu verstehen, wenn man ihrem organischen Werden nachgeht.

Der unmusikalische Engländer genießt die melodische Wortfolge in der Sprache etwa wie wir die melodische Tonfolge in der Musik. Er ist uns darin voraus. Das Bewusstsein ihrer Klangwirkung ist uns mehr und mehr abhanden gekommen, seitdem die deutsche Sprache sich durch Nachahmung klassischer Vorbilder von ihrem Ursprung entfernt hat.

Die englische Sprache hat sich Gedrängtheit und sinnliche Klangfarbe der nordischen Volkspoesie bewahrt, die ihren Ursprung in der lautlichen Nachahmung instinktiver Empfindungen hat. Ihre Suggestivität beruht auf unbewusster Klangwirkung.

Mögen auch Ossians Gesänge nach Macpherson nicht alle aus dem dritten Jahrhundert stammen, sicherlich liegt ihnen ein Original keltischer Poesie zu Grunde. Wie stark sie in der Sturm- und Drangperiode auf die Erneuerung der deutschen Sprache eingewirkt haben, ist aus Werthers Leiden in mehr als einer Hinsicht ersichtlich. An Ossian hatte

Herder den Ursprung nordisch-germanischer Volkspoesie erkannt „mit ähnlichen Anfangsbuchstaben zum Anstoß, Vokale gleich, Silben konson — wahrhaftig eine Rhythmik des Verses, so künstlich, so schnell, so genau, dass es uns Büchergelehrten schwer wird, sie nur mit den Augen aufzufinden.“ Diese Sprachlaute, die noch nichts von Abstraktionen und Begriffen wissen, haben ihre eigenen Gesetze: „Als Abdruck des Äußeren, des Sinnlichen in Form, Klang, Ton, Melodie, sind sie Ausdruck all des Dunklen, Unnennbaren, was uns mit dem Gesang stromweise in die Seele fließet; von lebendiger Gegenwart der Bilder, vom Zusammenhange und gleichsam Notdrange des Inhalts . . . denn je länger ein Lied dauern soll, desto stärker, desto sinnlicher müssen diese Seelenerwecker sein, dass sie der Macht der Zeit und den Veränderungen der Jahrhunderte trotzen.“ *(Herder.)*

Die englische Sprache hat nie diese Ausdrucksmittel verloren. Auf ihnen beruht nicht nur der melodische Zauber ihrer Poesie, von Shakespear und Milton bis auf Shelley, Keats und Swinburne — sie sind auch in ihrer Prosa lebendig.

Melodische Konsonanz, d. h. verwandte Laute wenden Swift, Defoe, Gibbon und Macaulay selten mehr als in gewöhnlicher Alliteration an. Echte Konsonanz und melodische Wechselwirkung der Laute (Assonanz) ist aber in der Prosa Miltons, Burkes, Coleridges und de Quincys häufig. Alli-

teration ist der natürliche Ausdruck starken Gefühls: die physiologische Folge von Ungestüm und Leidenschaft. Assonanz, richtiger Konsonanz, ist die Wiederholung derselben oder ähnlicher Laute, nicht nur in den Anfangsbuchstaben, sondern in dem Teil des Wortes, auf dem der Nachdruck liegt, einerlei ob in Vokalen oder Konsonanten. Die weichen Laute drücken zarte Empfindungen aus, Gaumen- und Lippenlaute Energie. Zischlaute bilden und verbinden die Silben. Die hellen Vokale wirken weiß und rein, die dunkeln ernst und düster *(vgl. Harrison).* Manche Menschen empfinden von Kind an alle Vokale in bestimmten Farben. Die lautliche Schönheit von Ruskins Prosa wird am ehesten verständlich an Beispielen der ihr verwandten deutschen Sprache, die nach Ursprung dieselben reichen Möglichkeiten besitzt. Nach Jakob Grimm ist sie mehr als einmal „in Lautverhältnissen und Formen gesunken; was aber ihren Geist und Leib genährt, verjüngt, was endlich Blüten neuer Poesie getrieben hat, verdanken wir keinem mehr als Luther."

Luther hatte für die sinnliche Wirkung der Sprache die Intuition des Genies. In der Rede vernahm er die Melodie, und im gesprochnen Wort spürte er den Rhythmus der Volksseele. Er ließ ihren Pulsschlag lebendig werden in Singen und Sagen, in Schalten und Walten, in Dringen und Treiben und in der ganzen Empfindungsskala des Alten und

Neuen Testaments. Es ist uns meist unbewusst, worauf der unvergleichliche Zauber der biblischen Sprache, den keine textkritische Übersetzung je erreichen kann, beruht. Achten wir aber darauf, dann begreifen wir warum die Bibel unsere Seele widerstandslos in Schwingung versetzt: „D*e*r M*e*nsch ist in seinem *Leb*en wie Gras, er *bl*ühet wie eine *Bl*ume auf dem F*el*de". Wie lebendig macht das L in Blume und blühen das Gleichnis des Lebens! und in: „*w*enn der *Wi*nd dar*ü*ber gehet, so *i*st s*i*e n*i*mmer da, und *i*hre St*ä*tte k*e*nn*e*t s*i*e n*i*cht m*e*hr," — meint man den vernichtenden Windhauch zu spüren.

„*A*m *A*nfang *wa*r d*a*s *W*o*r*t: und d*a*s *W*o*r*t *wa*r bei G*o*tt und G*o*tt *wa*r d*a*s *W*o*r*t." Die wiederholten Laute A und O verstärken den Eindruck der Zeitlosigkeit, die in diesem Rhythmus offenbar wird. Eine Wirkung, die sich Weizsäckers wörtliche Übersetzung entgehen lässt. Er schreibt: „Im Anfang war das Wort . . . Und das Wort war Gott, solchergestalt war es im Anfang bei Gott." Hierauf beruht es, dass Luthers Bibelübersetzung der Jungbrunnen der deutschen Sprache bleibt. Die Prosa, die uns in Goethes Jugendwerken in ihrer Unmittelbarkeit entzückt, im Gegensatz zu dem steifen, ineinandergeschachtelten Satzbau seiner klassischen Zeit, und dem Geheimratstil seines Alters, zeigt, wie sehr seine Fantasie sich an Bildern und Gleichnissen der Bibel genährt hatte.

In seinen Jugendbriefen finden sich biblische Citate auf jeder Seite. Wo in den Briefen an Frau von Stein etwas erklingt, dessen Erlebtsein in der Tiefe uns stark berührt, sind es Ausdrücke, die mit den Erinnerungen seiner Kindheit und ihrem frommen Gefühl verschmolzen sind. „Mir f*u*hr es d*u*rch die *S*eele — wenn d*u* n*u*n a*u*ch das einm*al* ver*lass*en m*uss*t — mit einem *Sta*b in der H*a*nd, wie *d*u *d*ein V*a*terl*a*nd verl*ass*en h*ast*!“ — Und: „W*e*nn man *e*ndlich aus gedr*ä*ngter S*ee*le *E*li, *E*li, l*ama* *a*s*a*bth*a*ni ruft, spricht das V*o*lk, du *ha*st *a*nderen ge*ho*lfen, *h*ilf dir s*e*lber, und die b*e*sten übers*e*tzen’s fal*sch* und gla*u*ben, man r*u*fe dem *E*lias.“ Im Werther heißt es: „J*a*, *w*ohl bin ich nur ein *Wa*n*d*erer, ein *Wa*ller auf der Er*d*e!“ Und in Goethes Aufsatz über deutsche Baukunst wird der poetische Eindruck wesentlich durch die biblische Klangwirkung erzielt: „*W*enigen *w*ard es gegeben einen *Ba*belged*a*nken in der Seele *z*u *z*eugen, gan*z*, groß und bis in den kl*ei*nsten T*ei*l n*o*twendig sch*ö*n wie B*äu*me *Go*ttes.“

Nietzsche weist oft darauf hin, wie stumpfsinnig wir hier den eigenen Möglichkeiten gegenüberstehen. Aber er hat die Verjüngungskraft der Sprache ebenso tief empfunden, wie ihr Gesunkensein in Lautverhältnissen und Formen und ist auf Luthers Bibelübersetzung zurückgegangen. Alles Gewicht legt er auf Rhythmus und Tempo der Rede. Dazu kommt dann: „die Klangfarbe der Laute, die Mi-

schung und Wechselwirkung der Farben, das Chromatische der Sprache.“ Er fordert, man solle den Sinn schon in der Folge der Vokale und Diphthonge erraten, und wie zart und reich sie in ihrem Hintereinander sich färben und umfärben. Denn „Hauptsache ist: dass man auf die Sprache Blut und Kraft wendet! Ihr herrliches Tonwesen ist für das Gehör da. Die Schule der Rede ist die Schule der höheren Tonkunst . . . . .“

Zarathustra ist von den Klangwirkungen biblischer Psalmen durchzogen: „*Mei*ne *Weis*heit *sa*mmelt *s*ich *la*nge *s*chon, g*lei*ch *ei*ner *W*o*l*ke. *Sie* wi*r*d st*ill*er und d*u*nk*l*er. So t*u*t jede *Wei*sheit, *w*elche *ei*nst *B*litze ge*b*ären soll. . . . Aus *sch*weigsamem *G*e*bi*rge und *G*ew*i*ttern des *Sch*mer*z*es *r*au*sch*t meine *Seel*e in die T*äl*er.“

Wie weich wirkt hier das flüssige L in der Mitte der Worte; wie sehr verstärkt es den Eindruck der langen Zeit, deren Weisheit bedarf, sich zu sammeln!

Auch die englische Bibelübersetzung ist ein Meisterwerk der Sprache. Unter Jakob I. vervollständigt, und wie es in ihrer Vorrede heißt, durch Vergleich mit Übersetzungen in andere Sprachen verbessert, ist sie in wörtlicher Wiedergabe des Textes genauer als die lutherische und in ihrer Klangfarbe von gleicher Kraft. Innerhalb eines halben Jahrhunderts *England became the people of one book*

— *and that book was the Bible. (J. R. Green.)* Dies hat nicht wenig dazu beigetragen, die Lautverhältnisse der Sprache so gesund zu erhalten. In dem anglikanischen Gottesdienst werden sonntäglich lange biblische Abschnitte verlesen und die Geschichten des alten Testaments sind den Leuten vertrauter fast wie die Begebenheiten ihrer eigenen Vergangenheit. Ganz anders als in Deutschland ist die Bibel dort ein Kulturcentrum. Der Puritanismus und das Sektenwesen bleiben ohne dies unverständlich. Cromwell fühlte sich als direkten Nachkommen, und geistigen Erben der israelitischen Könige, deren Schlachten Jahwe der Herr der Heerscharen schlug; die zahllosen Sekten verdanken ihr Dasein dem Ergriffensein eines Frommen von der buchstäblichen Wahrheit eines aus seinem Zusammenhang und seinem historischen Ursprung gelösten biblischen Spruches, der zum Grundstein einer neuen Lehre erhoben wird und Anhänger findet. George Eliot führt Dorothea Brooke in ‚Middlemarch‘ mit der Charakteristik ein, sie habe in ihrer Umgebung gewirkt wie ein biblisches Citat in einer Tageszeitung. In Deutschland hätte man sie einem klassischen Citat verglichen. Ruskin erzählt in ‚Praeterita‘, wie er als Kind einmal jährlich die Bibel Wort für Wort habe durcharbeiten müssen, und dass seine Mutter mit eiserner Konsequenz darauf bestanden, dass er täglich einen Abschnitt daraus auswendig lernte. Dies war die Qual seiner Kindheit. Da er ihr nicht entrinnen

konnte, machte er auch aus dieser Not eine Tugend. Wie er sich aus Mangel an Spielzeug das Teppichmuster einprägte, und daran sehen und beobachten lernte, so hat sich durch mechanisches Auswendiglernen sein Ohr für lautliche Schönheit geschärft. Um das tägliche Pensum möglichst schnell zu absolvieren, hat er auf den Klang und Rhythmus geachtet und sein Sprachgefühl unbewusst daran entwickelt. „Dies machte meinem Ohr die Melodie jedes Verses vertraut — und doch Ehrfurcht gebietend. Es durchleuchtete mein Denken und lenkte meinen Wandel. Dieser Disziplin verdanke ich die Fähigkeit mir Mühe zu geben, und meinen literarischen Geschmack. Seit ich jede Silbe vom 32. Kapitel des IV. Buches Mose, den 119. Psalm, das 15. Kapitel des 1. Korintherbriefes, die Bergpredigt, und den größten Teil der Apokalypse auswendig wusste, und mir von jeher den Wert der Worte klar gemacht hatte, war es mir, selbst in den törichtsten Jugendtagen unmöglich, ein ganz oberflächliches oder konventionelles Englisch zu schreiben ... Den schönen altschottischen Paraphrasen, ihren melodischen, kraftvollen Versen, verdanke ich nächst der Bibel die erste Ausbildung meines Gehörs für Klangwirkung ... Auch lehrte mich meine Mutter, als ich eben anfing zu sprechen, dass deutliche Ausdrucksweise klares Empfinden bedeutet, und richtige Betonung Präzision des Gefühls.“

Ruskins Prosa ist von der Leidenschaft biblischer Diktion erfüllt. In der zweiten Periode seines Lebens, seiner Lehren und seines Stils, verschmilzt er biblische Zitate mit eignen Ausführungen. Und vielleicht hat ihn dies in England so populär und verständlich gemacht. Es bindet die Donnerkeile, die er schleudert, in wundervolle Strahlen. Er wendet die Bibel aber auch sprichwörtlich an, er sagt z. B., Sir Henry Acland habe in Oxford den Heiden das Evangelium verkündigt, und meint, die Physiologie sei dort so verachtet gewesen, wie Paulus Predigt unter den Heiden. Und ganz England versteht ihn. Er sagt, die englischen Barone lassen ihr Glück den Füchsen zu teil werden, und jedermann weiß, dass er mit Psalm 63, 10 auf die Fuchsjagden anspielt. Da seine Prosa sich an der Bibel gebildet hat, ist in seiner Sprache immer ein Unterton poetisch-religiöser Ekstase vernehmlich, ja religiösen Temperaments, dass er aus anerzogener Enge in eine Region reiner Schönheit erhebt.

Nächst der Bibel nennt er Johnson und Byron als seine Sprachmeister: „Die Wendungen und Wiederholungen in Johnsons ‚Rambler‘ und ‚Idler‘ haben sich meinem Ohr und Verstand unauslöschlich eingeprägt. Lange war es mir nicht möglich, mich von seiner bewussten Symmetrie und dem Gleichmaß seiner Sentenzen frei zu machen. Seine symmetrischen Sätze klangen mir wie Donnerhall

„von zwei gegeneinander her aufziehenden Gewittern . . . Dagegen strömten Byrons Verse so ruhig und einfach daher wie Prosa, und fesselten mich, in Widerspruch zu dem logischen Metrum Popes und den abgewogenen Strophen klassischer und hebräischer Poesie. Obwohl ich seine Manier in meinen Versen sofort nachahmte, blieb mein Respekt vor der strukturalen Kraft der klassischen Maße im Gegensatz zu den flüssigen bestehen. Byrons Verachtung seiner eigenen Werke und mein architektonischer Instinkt für das Prinzip der Pyramide bestärkten mich darin. Als sich mein Prosastil bildete, habe ich noch lange, bei allen ernsten Darlegungen gesucht Popes und Johnsons Kadenzen beizubehalten . . . Mein Vater hatte mich selbst durch die ersten Bücher des Livius geleitet. Ich verstand daher den Stil einer Sprache, der auf festgesetzten Regeln beruht. Ich sah aber dann, dass Livius und später, dass Horaz und Tacitus gekünstelt, oft mühsam und dunkel konzentriert schrieben, während Byrons Diktion leicht war wie der Flug des Falken, und so klar wie ein See, der das Ufer nicht vollständig wiederspiegelt, aber seine wesentlichen Züge zurückwirft . . . Obwohl ich sein Genie damals so wenig beurteilen konnte wie Turners, verstand ich doch, das beide überall Recht hatten auf den Gebieten, wo ich Wahres und Falsches unterscheiden konnte. Daher

„wählte ich jeden in seinem Bereich zu meinem Meister ... Bei Byron war es weder die Kraft und Präzision, noch der Rhythmus seiner Sprache, die mir den stärksten Eindruck machten. Da ich Moses Psalm und die Bergpredigt auswendig wusste, brauchte ich nicht zu lernen, um was es sich bei der Majestät und Einfachheit englischer Diktion handle; über ihre logische Folge hatte mich Byrons ‚Meister Pope' belehrt, seit ich sprechen konnte. Was mir aber in Byron so neu und so köstlich, war seine maßvolle und lebendige Wahrheit des Ausdrucks. Dies Gefühl pulsierte in dem Knollen meines sich entfaltenden Geistes — wie der Safran sich schon unter der Erde in dem Krokus rührt."

Nur die Sprache nennt er lebendig, die einen neuen Gedanken adäquat ausdrücken kann; nur so lange ist sie in innerem Wachstum und Steigerung begriffen, als die Worte ihren ursprünglichen Sinn wiederspiegeln und noch nicht zu abgeleiteten Begriffen geworden sind. Sobald sie aber nach äußeren Prinzipien gemeißelt und geformt werden, sinkt die Sprache und wird frivol. „Dies wäre längst anerkannt, wenn nicht in philologischbestimmten Epochen die Tendenz vorwaltete zu leugnen, dass die ersten Bildner der Sprache sie aus lebendiger Anschauung geschaffen haben. Jeder Stil ist ursprünglich aus der Empfindung geboren. Neue Schöpfer der Sprache sind immer zugleich

„Verkünder neuer Wahrheiten und Leidenschaften. Jede Schönheit der Sprache ist Ausdruck ihrer inneren Daseinsgesetze. Eines Menschen Wort wird nur aus seinem Temperament verständlich.“ Hiermit gibt er den Schlüssel zu seiner eigenen Sprache. Was er sah und in sich aufnahm, vibrierte in seiner Seele, quoll in ihm auf zu Bildern, wurde zum Abdruck des Äußeren und alles Unnennbaren, was sich dabei in ihm regte und bildete. Er hatte von Kind auf Verse gemacht, und sich erst zum Dichter berufen geglaubt; sein lyrisches Empfinden wurde aber mit wenig Ausnahmen von einem didaktischen Element durchzogen. Erst als er sich ganz der Prosa zuwandte, trat das Umgekehrte ein: sein lyrisches Empfinden beseelte und durchdrang alles, was er in den Bereich der Betrachtung zog.

Wie zum Dichter, so glaubte er sich erst zum Maler berufen. Rechtzeitig hatte er erkannt, dass er zu keinem bestimmt sei. Sein Sprachgefühl war durch seine poetischen Versuche unendlich verfeinert, sein Farben- und Formensinn durch Malstudien geklärt. In beidem aber blieb er Dilettant. Zum Künstler wurde er erst, als er sich erhob, und im weißglühenden Feuer der Begeisterung für einen, dessen Herold er nur zu sein glaubte, sein dichterisches und malerisches Talent zusammenschweißte zu einer neuen Kunst — der Kunst der Sprache.

Die Lautverschiebungen verteilt er nicht nur wie Licht und Schatten — sie klingen in den Farben und Nüancen, deren er bedarf, um das, was er vernehmlich macht, zur Anschauung zu bringen. Musik empfand er nicht als eine Welt für sich, mit den ihr immanenten Gesetzen. Er empfand aber Naturlaute als Ausdruck bestimmter Emotionen: „In der Kehle des Vogels wird die Luft Klang. Was im Winde lautlos, ungezähmt, an Süße unvermerkt verhallt, wird Ton in seinem Sang.“ Da er in der Natur der Dinge ihr Wesen erfasste, wurden ihm die Urtöne der Sprache zu bewussten Ausdrucksmitteln. Er erlebte seine Außenwelt so stark wie andere ihre Innenwelt und diese wurde ihm in jener bewusst. Was in der germanischen Volkspoesie elementar und rudimentär ist, wuchs sich in seiner Sprache zur höchsten Kunst aus. Wo sein Verständnis für menschliche Psychologie aufhört, wo es beengt und begrenzt wird, erweitert es sich den Naturphänomenen gegenüber bis ins Unendliche, „und stellt uns vor unausgetrunkene Möglichkeiten“. Wenn man gesagt hat: *Le paysage est un état de l'âme,* so kann man von ihm sagen: *l'état de l'âme est un paysage.*

In ‚Modern Painters‘ ist es seine Sprache, die uns den Zugang zum Universum eröffnet, den er gefunden hat. Kristalle, Gestein, Gebirge, Gräser, Pflanzen und Bäume, Wasser und Wolken schauen wir neu in seinen Visionen und Gleichnissen.

Ebenso verhält er sich der bildenden Kunst gegenüber. Er folgt dem Künstler in die feinsten, verborgensten Nervengänge der Konzeption und bildet sein Kunstwerk nach, wie er die Natur nachschafft. So entsteht eine neue Kunst. Eine genaue Wiedergabe von Tatsachen aus der Erscheinungswelt, wie sie wirklicher und wesenhafter nicht erreichbar ist, und ein Empfinden mystischer Beziehungen, verborgenster Vorgänge, in die klare Vergegenwärtigung seines Geistes gerückt. Beseelung der Sinnenwelt, Versinnlichung der Geisteswelt, deren Einheit er findet, weil er beides in den Bereich künstlerischer Anschauung erhebt. Wie er von jedem Werk der bildenden Kunst verlangt, dass es mit der Wahrheit der Natur übereinstimme, darf es doch niemals die Natur bloß nachahmen; es soll Ausdruck einer Stimmung werden, in der der Künstler die Natur geschaut hat, durch die sie ein Erlebnis seiner Sinne und seiner Seele geworden ist. „In die Krümmung einer jeden Linie, die Ausmeißelung der kleinsten Rosette über dem Portal eines großen Domes, soll die ganze Seele des Künstlers überströmen. Das ist die einzige Gewähr für die Wahrheit des Ganzen.“ *(Kassner.)* Dasselbe gilt von der Sprache. Jedes abgegriffene Bild, jedes verbrauchte Gleichnis stellt er in ungeahnte Zusammenhänge, und macht es dadurch neu lebendig; er wendet es an, als hätte es niemand vor ihm sinnlich wahr-

genommen, und in der Seele erlebt. Auch hier durch Zurückgehen auf die Natur, „auf den Ursprung der Poesie, deren Klänge so künstlich, so schnell, so genau, dass es Büchergelehrten schwer wird, sie nur mit den Augen aufzufinden.“ *(Herder.)*
„Gottes Hand, die die *Wu*t des *Wal*dbachs dem Menschen*l*eben fr*u*chtbar macht, *l*enkt auch seine *wil*den *Wo*gen nach dem Gesetz seines *Wo*h*l*gefa*ll*ens. Er *zäu*nt ihn durch angre*n*z*e*nde *Fe*lsen, s*ä*n*f*tigt seinen *fl*iegenden *Schau*m, bis er in *L*inien f*l*ießt *w*eich *w*ie der F*lau*m auf der Br*u*st des *Schw*anes.“
Von allen, die gesucht haben, Ruskin zu übersetzen, hat es bisher nur ein in seiner Art ebenso großer Sprachkünstler vermocht, der Lyriker Stefan George. Leider hat er nur zwei kurze Abschnitte aus ‚Modern Painters‘ ins Deutsche übertragen:
„*M*a*n* k*a*nn sich viell*ei*cht k*ei*ne *ei*ndrucksvollere Schau d*e*nken auf *E*rden, als die *ei*nsame W*ei*te der römischen C*a*mp*a*gn*a* in *A*bendbel*eu*chtung. Denke man sich einen Augenb*l*ick den K*lä*ngen und Bew*e*gungen der l*e*benden W*e*lt entr*ü*ckt und a*ll*ein in diese wi*l*de und brache *E*bene vers*e*tzt zu sein. Die *E*rde gibt nach und zerkr*ü*melt sich unter den F*ü*ßen, tr*e*te man noch so l*ei*cht auf, denn ihr Grund ist w*ei*ß, hohl und zerfr*e*ss*e*n wie das *s*taubige Überbl*ei*bsel menschlicher Geb*ei*ne. Das knotige l*a*nge Gr*a*s *we*ht und *we*ndet sich sch*wa*ch im *A*bend*w*ind *hi*n und *h*er und die *Schatt*en

seiner Bewegungen schütteln sich wie im Fieber an den Trümmerwällen, die sich zum Sonnenlicht erheben. Hügel von modernder Erde schwellen ringsherum an, als ob die Toten drunten im Streit wären und gleichsam um sie niederzuhalten liegen zerstreute viereckige Blöcke von schwarzem Fels darauf, Reste mächtiger Gebäude, von denen kein Stein auf dem andern geblieben ist. Ein schwerer, purpurner, giftiger Dunst dehnt sich flach über die Wüste hin, verhüllt ihre geisterhaften Wracke massiger Trümmer, in deren Risse das rote Licht bleibt wie sterbendes Feuer auf entweihten Altären, und der blaue Rücken des Albanerberges hebt sich in den feierlichen Raum eines grünen, klaren, stillen Himmels. Wachttürme dunkler Wolken stehen unverrückt an den Vorgebirgen der Apenninen. Von der Ebene zu den Bergen hin zerschmelzen die eingerissenen Wasserbauten, Pfeiler nach Pfeiler, in der Finsternis wie verhüllte, zahllose Scharen von Leidtragenden, die vom Grab eines Volkes daherkommen“ . . . .

„So kann ich kaum Worte finden, um das innige Vergnügen auszudrücken, das ich empfinde, wenn ich nach langem Aufenthalt in England wieder den Turm der alten Calais'er Kirche vor mir sehe. Seine weite Verlassenheit, seine edle Unscheinbarkeit, die so sichtlich aufgeschriebene Geschichte seiner Jahre, ohne jedoch ein Zeichen von Schwäche

und Verfall — seine strenge *Ö*de und D*ü*sterkeit *w*eggeleckt durch die Sund*w*inde und über*w*achsen mit bittern Seegräsern, s*ei*ne L*ey*en und Ziegeln all er*sch*üttert und zerrissen und doch nicht fallend, sein verl*ass*enes *Ba*cksteinwerk voll *B*olzen, *Lö*chern und h*ä*sslichen Spa*l*tungen und dennoch st*ark* wie ein n*ack*ter brauner Felsen, seine Gleichg*il*t*igk*eit gegen*ü*ber dem, was man für ihn f*ü*hle, *ü*ber ihn denke —, keinen Anspruch erhebend, ohne *Sch*önheit, Wün*sch*barkeit, St*o*lz oder Anmut und d*o*ch niemals das *M*itleid anrufend; nicht wie R*u*inen sind, n*u*tz*l*os und kläg*l*ich *sch*wach und g*e*rn von b*e*ssern Tagen *sch*watzend, sondern *n*och *nü*tzlich sein t*ä*glich *W*erk verr*i*chtend, *w*ie ein alter im *W*etter ergrauter F*i*scher, der noch *i*mmer seine Netze w*i*rft . . . . So steht er ohne Kl*a*ge über seine verg*a*ngne Jugend in gebleichter und m*a*gerer Festigkeit und Dienlichkeit, führt m*e*nschliche S*ee*len unter sich zus*a*mmen. Die Töne seiner *G*locken rollen noch zum *G*ebete durch seine R*i*sse und der *grü*ne *Gi*ebel *w*ird noch *w*eit draußen im Meer erblickt, *d*er höchste *d*er *d*rei, *d*ie sich *ü*ber *d*ie Weite von Sand und h*ü*geliger K*ü*ste erh*e*ben — der *Leu*chtturm fürs *Le*ben, der *Läu*tturm zur *A*rbeit und in dieser zur *A*nd*a*cht und Geduld.“

Obwohl seine Diktion später einfacher wird, ihre Klangwirkung bleibt nach wie vor „Ausdruck von lebendiger Gegenwart der Bilder, vom Zusammenhange und gleichsam Notdrange des Inhalts . . .“

ÜBERGÄNGE

Alla bell' arte che, se dal cielo seco
Ciascun la porta, vince la natura,
Quantunque sè ben prema in ogni loco;
S'io nacqui a quella nè sordo nè cieco . . . .
Michelangelo

Modern Painters' war für die mit Kunst und Künstlern in Beziehung stehenden Kreise Ereignis geworden. Die Presse war in leidenschaftliche Erörterungen für und wider eingetreten, und das bei diesen Kämpfen in Frage kommende Publikum voll Bewunderung, auch wo es durch Einzelurteile befremdet war. Vor allem staunte es über den unbeirrten Freimut, und die Sachkenntnis des ungenannten Verfassers, die alle bis dahin geltenden Kunstanschauungen umwälzte.

Tennyson bat den Verleger, ihm das Buch leihweise zu überlassen, da er damals noch nicht in der Lage war, es sich anzuschaffen. Charlotte Brontë meinte sie wäre bis jetzt mit verbundenen Augen durch die Welt gegangen: „dies Buch erst hat sie mir geöffnet".

Ruskins Vater konnte es nicht über sich gewinnen, den Namen des Autors länger zu verschweigen, und so wurde er als aufgehender Stern von der Gesellschaft bald in weltliche Bahnen gezogen.

Seine Eltern vertauschten ihr kleines Haus mit

einem großen Besitztum in Denmark Hill, wo sie die Gastfreundschaft der großen Welt erwidern konnten. Das Haus liegt mitten in großem, parkähnlichem Garten. Die Fenster seiner vornehmen Räume reichen hinab bis auf den Rasen, und blicken auf weite Gründe mit Gruppen alter Bäume, auf schattige Laubgänge und wellige Wiesen.

Zu Familienfesten fanden sich die Landschaftsmaler ein, denen ‚Modern Painters' „ehrerbietig von ihrem aufrichtigen Bewunderer, dem Verfasser", gewidmet war. Der Titel lautete ursprünglich: ‚Moderne Maler, ihre Überlegenheit über alle alten Meister in der Kunst der Landschaftsmalerei, bewiesen an Exempeln des Wahren, Schönen und Intellektuellen aus Werken moderner Künstler, vorzugsweise aus Herrn J. M. W. Turners Gemälden.'

„Die Landschafter — an deren Spitze in der alten Gesellschaft für Aquarellmalerei Copley Fielding, David Cox, P. de Wint, und in der Akademie David Roberts und Stanfield standen (Turner bildete eine Ausnahme unter ihnen: ein wildes, meteorhaftes Phänomen, gesetzlos und ungelehrt zugleich) — waren wohl gegründet in dem alten orthodoxen englischen Glauben an niederländische Malerei; hatten sie soweit studiert um zu wissen wie schwierig es sei, etwas eben so Gutes zu machen, und kannten kaum etwas sonst in Kunst und Literatur. Die italienische Malerei war damals Künstlern und Kennern so unbekannt wie die

„japanische und das Niveau der wissenschaftlichen Kritik, mit der ich zuerst in Blackwood handgemein wurde, war nicht höher als das Wissen etwa eines malenden Dilettanten um Salvator und Gaspar Poussin. Als Körperschaft waren die modernen Maler daher mehr erschrocken als geschmeichelt durch mein ketzerisches Lob. Die bescheidneren, wie Fielding, Prout und Stanfield, fühlten, dass sie über Verdienst gepriesen worden; die eingebildeten, wie Harding und de Wit, waren ergrimmt über die Stellung, die ich Turner zugewiesen, und einige stimmten sogar mit George Richmond überein, der meinen Vater damit tröstete, dass ich mit der Zeit wohl zu besserer Einsicht kommen werde. Aber mit der vollen Herzensgüte und der teils pathetischen, teils humoristischen Auffassung für Familienleben, die für die damalige britische Malerschule charakteristisch war — Wilkie, Leslie und Mulready standen an der Spitze der Künstler, mit denen wir bekannt waren — sympathisierten sie mit dem seltsamen, reinen, gesunden und heiteren häuslichen Leben meiner Eltern, nicht weniger mit ihrer hingebenden Sorge um den Sohn, und den Hoffnungen, die sie auf ihn setzten. Und sie kamen gerne zu uns. Die Mahlzeit dauerte nicht länger als nötig um das Gespräch in Fluss zu bringen, ohne in Strudel zu geraten oder vertraulich zu werden; kein Gast, den der andre nicht gewürdigt hätte; in der Unterhaltung brauchte man

„sich weder anzustrengen, zu schrauben, noch zurückzuhalten. Wollten die Maler über Bilder sprechen, dann fanden sie Verständnis; sprachen sie lieber über Wein, dann konnte mein Vater ihnen bessere Auskunft geben als irgend jemand in ganz England und Spanien; und beim Nachtisch setzte er ihnen Sorten ‚*frolic wine*' vor, so hell und feurig, wie Prinz Hal und Jack Falstaff ihn nie getrunken. . . Das Gespräch war, namentlich wenn George Richmond zugegen, mehr wie sprühend. Sein Inhalt lässt sich aber nicht wiedergeben, man müsste denn Ausdruck, Ton und Redeweise der Sprechenden zugleich lebendig machen können. Für meine unsympathetische Seele kam an wirklich bleibendem Gehalt wenig absolut Wertvolles dabei heraus. Turner lehnte es überhaupt ab über Kunst zu sprechen, und wir fühlten alle, dass wir auf dem Gebiet keine Fragen an ihn stellen durften. Und was die andern Maler darüber sagten, beachtete ich nicht, da es sich auf ihr enges Gesichtsfeld beschränkte und mir nicht helfen konnte."

Was Ruskin im ersten Bande ‚Modern Painters' begonnen, die Naturphänomene auf ihre tatsächliche Wahrheit hin zu untersuchen und darzustellen, wollte er in einem zweiten Bande erweitern. Dazu bedurfte er weiterer Studien in den Alpen, und im Mai 1844 gingen seine Eltern

wieder mit ihm nach Chamonix, wo er geologische und botanische Skizzen für die Illustrationen seines Werkes machte. Auf seinen Streifzügen kehrt seine Leidenschaft für Berge mit erneuter Gewalt zurück. „Wäre ich später nicht nach Venedig gekommen, dann hätte ich über die Steine von Chamonix und nicht über die Steine von Venedig geschrieben.“

Auf der Heimkehr in Paris vollzieht sich in dieser nervös empfänglichen Natur, in der jeder starke Eindruck befruchtend auf die Fantasie wirkt und sich von ihr auf die Lebensenergien überträgt, eine Wendung, fast so bedeutsam wie das Naturerlebnis einige Jahre zuvor unter der jungen Espe in Fontainebleau.

Er tritt in den Louvre, und ist erstaunt, verwirrt, beglückt, dass alles, was ihm bisher tot war, nun lebt und zu ihm spricht.

Bis zum Jahr 1842 hatte er in Rubens den größten Koloristen gesehen und Tizians Fleischton hatte ihn kalt gelassen, bis George Richmond ihn darauf aufmerksam machte, wie viel größer Veroneses als Rubens Manier sei; dass er wahr in der Farbengebung, wo dieser nur konventionell. Aber ausschließlich in Probleme der Landschaftsmalerei versenkt, war ihm diese Erkenntnis nicht ins Bewusstsein getreten. Erst jetzt empfindet er ganz stark, dass damals ein Keim in seine Seele gefallen und in der Stille ausgereift war. Denn

„langsam ist das Erleben allen tiefen Brunnen: lange müssen sie warten, bis sie wissen, was in ihre Tiefe fiel“. Wie ein Entzückter durchwandelt er die Säle.

„Ein gewaltiger Umschwung hat sich in mir vollzogen, dessen Tragweite ich noch nicht ermessen kann. Besonders nicht, wohin mich das volle Verständnis für Tizian, Gian Bellini und Perugino führen wird. Ich bin imstande, alles andere ihretwegen aufzugeben, vielmehr außerstande, andres zu betrachten.“

Die ganze Arbeit des Sommers schien ihm nun vergeblich. Er wendet sich neuen Studien zu, und vertieft sich zunächst in Figurenzeichnen.

Gewissermaßen war der Übergang gegeben. Die Genauigkeit — sagt Collingwood — mit der er Bergformen zeichnete, hatte sein Auge für Linienbehandlung geschärft. Er erkannte, dass Bergspitzen, Gletscher und die herben Formen der Frühitaliener auf denselben Schönheitsgesetzen beberuhten, so verschiednes sie auch suggerierten. „Für das Publikum und manche Künstler sind Associationen maßgebender als Abstraktionen. Sein analytisches Vermögen aber richtete sich auf das Problem der Form, und ihr Geheimnis lockte ihn ebensosehr an den Madonnen wie an den Bergen.“ *(Collingwood.)*

„Als ich heimkehrte, fühlte ich, dass ich in dem Wirbelwind verworrener neuer Erkenntnis

„in diesen Dingen klar und gewiss werden musste. Zum ersten Male studierte ich Turners Werk über Komposition ‚Liber Studiorum‘ bemeisterte seine Prinzipien (namentlich die Abschnitte über Reinheit der Linien und das sorgsam ausgearbeitete Schema von Licht und Schatten in Mezzotinto, was auf die Landschaftsmalerei so anwendbar ist wie auf die Figurenbehandlung der Frühitaliener); befleißigte mich praktisch seiner Metode, und konnte im Frühjahr 1845 helldunkel in Sepia, genau nach der Natur, wiedergeben.“ Ihm hatten Turner und die Alpen die Gesetze der Schönheit erschlossen. Aber nun drängte sich die Frage auf: wie hatten die Alten sie gefunden? Dies ließ sich nur durch geschichtliche Studien feststellen, denen er sich nun mit derselben Energie zuwandte. Er las Sismondis ‚Italienische Republiken‘, Lord Lindsays ‚Christliche Kunst‘ und zum ersten Male Dante. Es ging ihm auf, dass seine Antipoden Gaspar Poussin, Canaletto und die niederländischen Landschafter nicht die wahren ‚alten Meister‘ waren. Dass es schon vor van Dycks und Rubens Aera große Zeiten der Kunst gegeben hatte — sogar vor Michelangelo und Rafael, und dass er, um der Gegenwart gerecht zu werden, die Vergangenheit verstehen müsse. „Ich sah ein, dass ich als blinde Fledermaus Italien durcheilt hatte, und beschloss nach Pisa und Florenz zu gehen, ehe ich ein Wort weiter über Moderne Maler schrieb“ . . . .

Die Eltern willigten widerstrebend ein, ihn ziehen zu lassen .... „Anfang April lagen die Schweiz und Italien zu meinen Füßen."

Es war das erste Mal, dass er seine Schwingen voll entfalten und sich von ihnen allein in Fernen tragen lassen durfte, die ihm zur zweiten Heimat werden sollten. Hier ging es von Entdeckung zu Entdeckung, von Eroberung zu Eroberung. Es war ein Siegeszug, den er antrat, dessen Tragweite man nur an der damals herrschenden Kunstauffassung ermessen kann.

Der Vergleich von Ruskins mit Goethes Eindrücken in Italien, sechzig Jahre zuvor, ist ein untrüglicher Barometer für die herrschende Luftströmung in den beiden einander unmittelbar ablösenden Epochen. Für Goethe war Winckelmanns Kunstanschauung maßgebend, der seiner Zeit das Organ verliehen, die Schönheit der Antike neu zu schauen und zu empfinden. Wie alle die in jenen Tagen Italien betraten, sah Goethe die Kunst mit seinen Augen, und was nicht zu der wieder entdeckten Welt der Antike in Beziehung stand, flößte ihm verhältnismäßig wenig Interesse ein. Unter den Malern fesselten ihn zumeist die Klassizisten des 17. Jahrhunderts, die wir heute nicht mehr ertragen, wie Guido Reni und Guercino. Er spricht in der ‚Italienischen Reise' zwar auch mit Bewunderung von Tizian, Veronese, Rafael und Michelangelo, aber nie mit der Begeisterung, die ihm die Antike entlockt. Von den Frühitalienern

erwähnt er Mantegna nur als Vorläufer der späteren Kunst.

Ruskin sieht die Dinge, an denen Goethe vorübergegangen war, und er sieht sie mit andern Augen und in neuen Beziehungen. Denn jede Zeit nimmt nicht nur andre Dinge wahr als die vorhergehende, sondern sieht sie auch anders. In Kopien antiker Statuen aus dem 17. Jahrhundert erkennen wir heute kaum mehr eine Ähnlichkeit mit den Originalen. Sie scheinen uns mehr Bildern und Statuen aus jener Zeit als Antiken zu gleichen. Und geringe römische Nachbildungen griechischer Statuen, die, als sie aus der Erde wieder ans Tageslicht kamen, Männern wie Michelangelo Offenbarung deuchten, sind uns heute minderwertig, neben den Kopien, die jene Künstler von ihnen machten, und die uns wie kraftvolle Eigenwerke der Renaissance anmuten.

Was Ruskin sieht, und wie er es sieht, ist schon die Reaktion der neuen Zeit gegen das, was Winckelmann und Goethe uns verkündet haben. Für sie war es eine neue Offenbarung der Kunst und der lebendigen Schönheit. Das Leben war aber daraus entwichen, als ihre Epigonen es systematisiert, schablonisiert und zum alleinigen Wertmesser aller Kunst erhoben hatten. Es musste ein Andrer kommen, um der Welt das Organ zu erschließen für eine Kunst, die schön war um ihrer Eigenwüchsigkeit willen und, weil sie jene nicht zum Vorbild hatte; eine Kunst, die der Wurzel germanischen Volkstums entstammte,

und einer Zeit, die bereits ihre Eigenart künstlerischen Neuschöpfungen aufgeprägt hatte.
Aus seinem Eindringen in die Natur und ihrer lebendigen Wiedergabe durch einen Künstler, der seine Natureindrücke malte, ist Ruskin Verständnis für künstlerische Eigenart und Eigenwüchsigkeit gekommen. Von hier aus versteht er die Ursprünglichkeit frühitalienischer Kunst und findet sich selbst in diesem allem, „seine Kraft, seinen Fleiß, seine Lust, sein Urteil, seine Torheit und Unart wieder". Er ergreift alles Primitive, Werdende, alles von ursprünglichem Empfinden Beseelte, der Entwicklung und Umgestaltung Entgegendrängende, aus seinem Temperament heraus. Aber in dem in ruhiger Schönheit Vollendeten, in sich Abgeschlossenen, in dem was Goethe sich aus dem Griechentum angeeignet hatte — das Ideal der Harmonie um jeden Preis — erkannte seine Seele sich nicht wieder. Anders in der Gotik, „deren seltsame Rastlosigkeit die Hoheit ihres Geistes ist. Ruhelos wie die träumende Seele, die umherschweift zwischen Bogen und Pfeilern, fieberhaft flattert um Zinnen und Zacken, Mauern hinanfliegt und in den Gewölben noch flimmert als labyrinthische Schemen und Schatten, ohne sich je zu genügen. Der Grieche fand Friede in seiner durchfurchten Triglyphe. Aber gotische Kunst meißelt das rastlose Netzwerk erhaben hervor aus dem Stein. Höher und höher steigt ihr Flug, sonder Ruh und Rast, bis sie

„Frieden in dem Wechsel findet, der aller wartet, sie schlafen oder wachen". *(Stones of Venice II.)* Eben hatten in Deutschland die Brüder Boisserée begonnen, germanisch-gotische Kunst aus der Vergessenheit hervorzuholen. Fast gleichzeitig mit Ruskin war bei dem späteren Prärafaeliten Madox Brown Bewunderung für die Frühitaliener erwacht, ähnlich wie bei den Nazarenern. Sie Alle fanden ihren Weg zu dieser großen Kunstepoche einzeln. Denn „wenn die Zeit erfüllet ist" kündet sich dieselbe Wahrheit verschiednen, die nichts voneinander wissen, zugleich, bis der Prophet erscheint, der sie tiefer erfasst als die andern, und dem das Wort gegeben, zu sagen was er schaut. Die moderne Kunstkritik hat mit Ruskin begonnen. So leicht drang er unter die Oberfläche der Dinge, dass man von ihm sagen konnte, er habe durch seine wunderbare Inspiration unmittelbar eine Anschauung mittelalterlicher Kunst gewonnen, die andern nicht durch jahrelange Studien geworden. In wenige Monate drängt sich nun ein Aufnehmen, Auffassen und Verarbeiten so intensiv, als wolle sich sein Leben darin erschöpfen. Was er sieht, empfindet, versteht er auch, verarbeitet es zu philosophischer Begründung und künstlerischer Bewertung, erschließt eine vergessene Kulturperiode und macht ihre Bedeutung für die Gegenwart fruchtbar. Arbeit derart, wo ein Tritt tausend Fäden regt, zählt er unter das höchste menschliche Glück. Er ging über die Riviera nach

Lucca. „Ich glaubte dort auf zehn Tage einzukehren. Es sind vierzig Jahre daraus geworden.“

„Bisher hatte mein Entzücken an Architektur, mit wenig Ausnahmen, auf ihrem teilweisen Verfall beruht .... Hier in Lucca sah ich mich Bauwerken gegenüber, deren Mauern unverrückt ohne Mörtel standen, deren Material so unzerstörlich, dass man jetzt noch, nach sechshundert Jahren, keine Lanzette zwischen ihre Fugen stecken kann. Absolut zum ersten Male sah ich, was mittelalterliche Architekten gewesen waren und bedeuteten. An der einfachsten aller Fassaden, an Santa Maria Fuori-Portam, begann ich buchstäblich mein Studium der Architektur .... Die musivische Arbeit von San Michele, im Gegensatz zu gotischer durchbrochner Spitzenarbeit; die reinen, strengen, edel proportionierten Säulengänge von San Frediano, die ihre Pflicht streng erfüllten und vertikale Mauern trugen, im Gegensatz zu gotischen Säulen, ohne Zweck, und Strebepfeilern ohne Lasten, machten mich sprachlos vor Staunen und Bewunderung. In dem Schiff von San Frediano begann ich Architekturstudien, welche die Begeisterung meiner kindischen Tage unter das Gesetz stellten, und deren Methode ich seitdem treu geblieben bin. Von ihr habe ich mich in all meinen Abhandlungen über Natur- und Moralphilosophie leiten lassen.

„Fra Bartolomeos Magdalena war das erste vollendete Beispiel religiöser Kunst, das ich sah,

„seitdem ich durch Turners letzte Gemälde in die Wahrheiten tiefer Farbengebung eingedrungen war. Es ist kein Bild von originaler Kraft, aber Ausdruck der besten Epoche großer religiöser, italienischer Kunst: der Himmel leuchtet in überirdischem Glanz; das volle Licht ist auf die Gesichter konzentriert; die Lokalfarbe dominiert über ein Helldunkel, das vollendet wirkt, weil es sich ihr unterordnet. Die Empfindung und Gebärden durchdringt völlige Heiterkeit und in der Komposition herrscht strenge Symmetrie.

„Diese technischen Prinzipien, die ich nie vergessen habe, lehrte mich das Bild im Verlauf eines Tages, darum ist es mir stets lieb geblieben.

„Die Statue der Ilaria di Caretto wurde mir sofort und auf immer das Ideal christlicher Skulptur. Ich wage es heute noch, nach vierzig Jahren vertieften Studiums, das hervorragendste Marmordenkmal des Mittelalters zu nennen —, ohne Mängel, soweit menschliches Empfinden und Können reicht. Neben ihr fühlte und gelobte ich, dass mein Leben nicht mehr nur im Studium der Felsen und Wolken aufgehn solle.

„Was ich hier gelernt, sollte sogleich seine Anwendung finden. In Pisa, wo ich das System des 12. Jahrhunderts — Säulenschafte und musivische Architektur — typisch dargestellt fand, setzte ich mich nieder, um im Dom und Baptisterium zu arbeiten, ohne mich zunächst um das dritte lang-

„gestreckte niedrige Gebäude daneben zu kümmern.“ Photographien kannte man damals nicht. Eben war das Daguerotyp erfunden, und seine Möglichkeiten erregten auch Ruskin. Er war aber noch ganz darauf angewiesen, sich das Material für seine weiteren Studien in eignen Skizzen anzulegen. Und er arbeitete rastlos. Lange Tage stand er ununterbrochen malend auf dem Gerüst, das er sich hatte bauen lassen. Die Situation war nicht ohne Humor. Während er im Begriff war, ein neues Schönheitsideal zu finden und zu offenbaren, musste er die Erlaubnis zu dem, was ihn befähigen sollte die bis dahin geltenden Gesetze aufzulösen, von einem Manne erwirken, der ahnungslos war, dass er seinem eigenen System damit den Todesstoß versetzte. Salvini, Professor der Ästhetik in Pisa erklärte Turner für einen der vielen Nachahmer des Salvator Rosa und setzte seinen Schülern auseinander, dass der göttliche Rafael seine Gestalten dem Ideal nachgebildet habe, das er in den Tiefen seines eignen Bewusstseins getragen.

„Die im Campo Santo dargestellten biblischen Geschichten kannte ich genau; meine Liebe zur Schönheit, mein Bewusstsein von der Majestät natürlicher Dinge, stand unmittelbar in Beziehung zu meinen Gefühlen religiöser Erhebung. In meiner damaligen Stimmung, Großes und Hohes leisten zu wollen, wurde mir das Campo Santo zu Pisa zu einem wahren Palästina. Benozzos Lebens- und

„Orcagnas Todesengel waren mir lebendige Vergegenwärtigungen, und vor dem damals Giotto zugeschriebenen Fresko vom Opfer Hiobs, begann ich die Studien christlicher Malerei, die mich stetig dreißig Jahre später bis zu denen in der Sistinischen Kapelle geführt haben.

„. . . . Von Pisa ging es nach Florenz, wo ich mich Giottos Campanile gegenüber einquartierte, und ihn nun monatelang bei Tageslicht und Mondenschein vor Augen hatte. . . . . Als ich in Santa Maria Novella arbeitete und zuerst Dante las, schien es mir, dass die Kraft und geistige Höhenlage der älteren Schulen erst durch ihn ihre Steigerung erfahren hatten.

. . . „Die Dominikaner von St. Maria Novella hatten damals noch Gärten mit Kräutern für Spezereien. . . . Mit den Franziskanern droben in Fiesole und San Miniato machte ich Heu, in den lieblichsten aller lieblichen Ruinen unter einer Wildnis wilder Rosen. Hier ließ sich träumen, was Florenz in dem Jahr seiner Triumphe gewesen war. Meine Hauptarbeit dieser Monate lag in der Apsis von Santa Maria Novella, über Ghirlandajo; in der Brancacci Kapelle über Masaccio und Lippi; in St. Marks über Fra Angelico . . . . Was wäre wohl aus mir geworden, hätte ich Venedig nie erblickt!

„. . . Ich konnte ‚Modern Painters' nicht mit einer kirchengeschichtlichen Studie abschließen. Als die Sommerhitze kam und ich einige Vorstellungen von

„Florentiner Kunst gewonnen und von der Natur, auf der sie erwachsen, und gelernt hatte, selbst den gelben Sand des Arno kaum weniger zu lieben als die Arve, wandte ich mich nordwärts und brachte einige Wochen in Macugnaga zu."
Abgeschlossen in diesem Gebirgstal ist Shakespear sein einziger Gefährte. „Bei dem Licht, das gedämpft durch die kleinen Fensterscheiben des ländlichen Gasthauses fiel, dem Murmeln des Baches, der vorübereilte, begannen Studien, die mich aus dem damals passiven Zustand lediglich künstlerischer Sensationen zu fruchtschaffenden Gedanken geführt haben. Sie erst haben mich brauchbar zum Lehrer gemacht."
Im September trifft er mit dem Landschafter Harding zusammen. Gemeinsam skizzierend durchwandern sie Oberitalien. Verona wird ihm zum „Sinnbild des Schicksals und der Schönheit Italiens". Von dort kommen sie nach Venedig. „Während der ersten Woche dachte keiner von uns an etwas andres als an den Markt, die Fischerbarken und Lichteffekte auf Stadt und Meer. Bis uns in der freien Stunde eines unglücklichen sonnigen Tages die Laune anwandelte, die Scuola di San Rocca anzusehen. . . . Als wir die oberen Säle der Gemäldegalerie durchwandert hatten, und in den Saal mit Tintorettos Kreuzigung traten — blickten wir uns sprachlos an und — mussten uns niedersetzen. So völlig hatte uns die Kraft verlassen. Vor der

„Tür sagte Harding, er komme sich vor wie ein geprügelter Schulknabe. Ich aber fühlte, dass sich mir eine Welt aufgetan hatte, dass ich erst an jenem Tag die volle Herrlichkeit menschlicher Kunst geschaut hatte, und zugleich, dass in mir eine Kraft sei, eine seltsam köstliche Möglichkeit — die Gabe dies zu erkennen und zu verstehen; denn diese Größe zerbrach mich nicht, erhob mich vielmehr. Das Bewusstsein, zum Interpreten geboren zu sein, hat sich mir mit dem Alter immer nur verstärkt."

‚Modern Painters' II. ist Niederschlag der Eindrücke dieses Jahres. Staunend dringt man in diese Geistesschöpfung ein und begreift nicht, dass er nur sieben Monate bedurft hatte, um den gewaltigen Stoff in sich aufzunehmen und auszugestalten.

„Als ich Tag um Tag mit immer höher steigender Begeisterung den zweiten Band niederschrieb, wurde ich mehr von bestimmten Instinkten als festen Zielen geleitet. Ich wollte mir selbst klar werden und andern darlegen, von welcher Qualität jene Schönheit sei, die, wie ich nun sah, unter glücklichen Bedingungen in allen lebenden Organismen vorhanden ist. Auch die Bedeutung zweier Kunstschulen entwickeln und illustrieren, die dem britischen Publikum unbekannt waren: die von Fra Angelico in Florenz und von Tintoretto in Venedig."
Am liebsten arbeitete er laut meditierend beim

Auf- und Abwandern in den schattigen Laubgängen des Gartens. Da konzipierte er die schönsten Stellen, die er dann den oft bis zu Tränen gerührten Eltern vorlas. Im April 1846 war der Band vollendet.

Sein Stil ist Hookers ‚Ecclesiastical Polity' nachgebildet. Hooker, berühmter Theologe zur Zeit der Königin Elisabeth, hat mit großer Kühnheit des Menschen Berechtigung zu selbständigem Denken und Handeln gegenüber traditioneller Autorität entwickelt. Er sucht die Wahrheit seiner Behauptungen aus der Natur der Dinge zu erweisen. Seine Art der Argumentation lag Ruskin. Hookers Stil war ihm vorbildlich zur Entwicklung seiner Schönheitsideen und seine Sprache schien ihm vollendet. „Ich tat was ich konnte, um jeden Satz so schwer an Gedanken zu machen wie er irgend tragen konnte, und wählte die Worte so sorgfältig und präzis wie möglich."

Hookers Art der Beweisführung bildet aber nur das Gerüst. Denn wo jener begrifflich fassbar macht, erhebt sich Ruskin in das Bereich reiner Veranschaulichung und überrankt die systematische Einteilung mit den Gleichnissen seiner Fantasie.

Und doch ist es ein gewichtiges philosophisches Werk, und enthält nicht nur lose aneinander gereihte Gedanken über Kunst. Wie im ersten Band geht er von Locke aus, knüpft aber an Aristotelische Grundgedanken an.

Seine Ausführungen sind ein Abglanz der deutschen Philosophie des beginnenden 19. Jahrhunderts, wie sie Coleridge und Carlyle der englischen Gedankenwelt vermittelt hatten. Obwohl Ruskins Schwerpunkt nicht auf schöpferisch-philosophischem Gebiet liegt, gehört er doch zu den Männern, die England indirekt Kants, Fichtes und Hegels Gedankensphäre vermittelt haben. Ihn selbst hatte Coleridge darin eingeführt. Er musste sie aber seiner Geistesart anpassen, um sie zu verwerten. Coleridge besaß philosophische Begriffe, aber keine Anschauung der Theorien, die er in sich aufgenommen hatte. Und darauf allein kam es Ruskin an. War es doch der größte Vorzug seiner Erziehung, dass sie ihm keine fertigen Begriffe überliefert hatte und er sie sich aus seiner umfassenden eindringenden Anschauung selbst hatte bilden können. Collingwood glaubt, Ruskin müsse Kants Kunstauffassung gekannt haben, da er so viel von „Anschauung" spreche, das Wort auch deutsch zitiere; ebenso müssten einzelne Ausdrucksformen Hegels zu ihm gedrungen sein, ohne dass sich nachweisen ließe wie. Jedenfalls ist ihre Übertragung Ruskins Eigentum.

„Er zieht die volle Konsequenz, dass das Wesen des Schönen das Charakteristische sei. Er bildet darin Ansätze von Goethes, Hegels und Schellings ästhetischen Theorien weiter, und erläutert sie an Beispielen der bildenden Kunst. . . ."

„Er kommt zu dem Ergebnis, dass Naturalismus und Romantik nur Verzweigungen sind, die derselben Wurzel entstammen und ihrem Wesen nach verwandt sind. Unser gegenwärtiges Verlangen nach der äußern Natur ist gleichen Urprungs mit unsrer Neigung zu Symbolik, zum Charakteristischen und zur Leidenschaft. Nur ein pseudowissenschaftlicher Naturalismus, der moralisierende oder die Sinne kitzelnde Tendenzen verfolgt, ist der Romantik feindlich und eine konventionell romantische Empfindelei, die kein Gefühl für reine Leidenschaft kennt, steht dem Naturalismus entgegen." *(Bosanquet.)*
Die Abhandlungen vom Wesen schöpferischer, eindringender und betrachtender Fantasie *(Imagination)* im Gegensatz zu der nur die Außenseite der Dinge beleuchtenden Geistreichigkeit *(Fancy)*, ist (nach Bosanquet) noch nie in der Ästhetik unternommen worden und in dem Zusammenhang, in welchen Ruskin sie zur bildenden Kunst stellt, selbst eine schöpferische Tat.
Ich habe lange geschwankt, wie Ruskins Terminologie zu übersetzen sei. Für ‚*Imagination*' schien sich ‚Einbildungskraft' darzubieten und für ‚*Fancy*' ‚Fantasie'. Wir verstehen aber unter Fantasie dasselbe was der Engländer *Imagination* nennt, und *fancyful* heißt soviel wie fantastisch mit einem Beigeschmack von Willkür. Ich verdanke es Herrn Geheimrat Wilhelm Dilthey und seinem gütigen Interesse zu der Entscheidung gekommen zu sein,

‚*Fancy*' mit ‚Geistreichigkeit' und ‚*Imagination*' mit ‚Fantasie' zu übersetzen. Was Ruskin sagen will, konnte nur so zum Ausdrucke gelangen. Die philosophische Terminologie habe ich in meinen Auszügen nur soweit berücksichtigt als der Zusammenhang es verlangte, und gesucht die Hauptgedanken herauszuschälen.

KUNST UND MORAL

> . . So far from art being immoral, little else except art is moral; — life without industry is guilt, and industry without art is brutality: and for the words „good“ and „wicked“ used of men, you may almost substitute the words „Makers“ or „Destroyers“.
>
> *Ruskin*

Es ist allgemein verbreitet, Ruskin habe keine reine Kunstanschauung gelehrt und eine ästhetische Beurteilung des Kunstwerks, die es nicht zugleich ethisch bewerte, sei für ihn nicht vorhanden. Die einen sehen darin einen Mangel und sprechen ihm die Berechtigung künstlerischen Urteils ab, die anderen rechnen es ihm als Verdienst an unter der Voraussetzung, dass der Wert des Kunstwerks sich für ihn ausschließlich nach seinem ethischen Gehalt bemesse.

Die eine Annahme ist so irrig wie die andere.

In dem was in einer Sprache unübersetzbar ist, pflegt sich ihr Besonderstes auszudrücken. Nun hat der englische Sprachgebrauch für das, was wir mit ‚Geistig‘ bezeichnen, nicht den entsprechenden Ausdruck. *Spiritual* heißt ‚geistlich‘ und ist ein ausschließlich religiöser Begriff. Der Engländer charakterisiert geistige Interessen durch *intellectual* und was wir im Gegensatz zur Naturwissenschaft unter Geisteswissenschaft verstehen, bezeichnet er

als *Moral-science.* Hume nennt die Erkenntnis der menschlichen Natur schlechthin ‚Moral-Philosophie'. Wer daher ohne Besinnen das, was Ruskin Moral nennt, mit ethisch oder gar mit sittlich übersetzt, trägt einen Sinn in seine Ausführungen der ihm fern gelegen hat.

Die ersten Bände ‚Modern Painters' sind unter dem Eindruck von Carlyles ‚Hero Worship' niedergeschrieben. Carlyle gibt dort eine Definition dessen, was er unter *Morality* der Persönlichkeit versteht und was dem ziemlich nahe kommt, was wir ihre Totalität nennen. Er sagt: „Man spricht von den Geisteskräften und den moralischen Seiten eines Menschen als ob es teilbare Größen wären. Diese Unterscheidungen sind aber doch nur Worte. Die geistige Natur des Menschen, die treibende Kraft die ihn erfüllt ist wesentlich eine, unteilbare, . . . Moralität, das was wir die moralische Qualität des Menschen nennen, ist nur eine Seite der lebendigen Kraft die in ihm wirkt. Alles Tun des Menschen trägt denselben physiognomischen Zug. An der Art, wie jemand singt, lässt sich erkennen, wie er fechten wird. Sein Mut oder sein Mangel an Mut äußert sich in seinen Worten, in den Ansichten die er sich gebildet hat, ebenso wie in den Streichen, die er führt. Er ist ein Ganzes und dasselbe Ich prägt sich all seinem Tun auf. Ein Mensch ohne Hände mag Füße haben und gehen: aber ohne Moral kann er un-

möglich Geist besitzen. Ein gänzlich unmoralischer Mensch kann überhaupt nichts erkennen. Um etwas zu erkennen muss man seiner geistigen Struktur verwandt sein. . . .“

Die geistige Struktur der Gesamtpersönlichkeit, ihre *Virtue* bleibt sich immer gleich in welcher Richtung sie sich auch offenbare. *Virtue* bedeutet ursprünglich alles, was im Manne vortrefflich ist; aber ‚nicht sein Betragen, sondern seine Stärke: vitale Energie des Herzens; wörtlich — ein gerader Rücken.‘ Im Sanskrit heißt *Vira* der Held. *Virtue* ist erst in der Ableitung zu einem negativen seichten Tugendbegriff herabgesunken.

Carlyle versteht unter *Morality* etwas anderes als die Philistermoral; er charakterisiert sie als etwas, das nicht angelernt werden könne, weil es den eigentlich elementaren Grundzug der Persönlichkeit ausmache, das was ihre Physiognomie bestimme. In diesem Sinne spricht Ruskin von *Morality*, wenn er die Kunst aus der Persönlichkeit des Künstlers verständlich macht. „Aus Tizians wunderbarer Darstellung der Leidenschaft und Veroneses Entfaltung glutvoll-weltlicher Pracht in der Hochzeit zu Cana folgerst du vielleicht, Tizian sei Sensualist und Veronese irreligiös gewesen. Lass diese Vorstellung nur gleich fahren und sei überzeugt, — es wird dich durch manches Labyrinth des Lebens wie der Malerei leiten —: von einem schlechten Baum kann man niemals gute Früchte pflücken,

„gut in keinem Sinn und in keiner Richtung; selbst keine gute Sinnlichkeit. Man kann nicht Trauben lesen von den Dornen. Pflücktest Du sie von den Dornen, dann wären es keine Trauben, auch wenn sie so aussehen; und sind es Trauben, dann war es kein Dorn, von dem du sie gelesen, wenn er auch so aussah“. . . .

„In großer Kunst drückt sich der Geist eines großen Menschen aus und in niedriger Kunst der Mangel an Geist eines schwachen Menschen. Ein Törichter baut töricht und ein Weiser vernünftig; ein Tugendhafter (Kraftvoller) schön und ein Lasterhafter gemein. Wenn Steinmetzarbeit gut zusammengesetzt ist, so bedeutet es, dass ein gedankenvoller Mensch sie entworfen, ein sorgfältiger Mensch sie ausgehauen und ein ehrlicher Mensch sie cementiert hat. Ist die Ornamentik überladen, so war der Steinmetz genussgierig, ist sie armselig, so war er roh, gefühllos oder dumm. Hat man erst einmal gelernt, diese köstlichste aller Legenden zu buchstabieren — Bilder und Bauten — dann kann man den Charakter der Menschen und Völker aus ihrer Kunst herauslesen wie aus einem Spiegel; ja, wie aus einem hundertfach vergrößerten Mikroskop, denn in der Kunst äußert sich der Charakter leidenschaftlich, seine edelsten und niedrigsten Impulse werden intensiv. Nein, nicht nur wie unter einem Mikroskop, sondern wie unter dem Seziermesser, wie bei der Sektion.

„Der Mensch kann sich auf jedem anderen Gebiet vor dir verbergen und verstellen. Nur nicht in seinem Werk. Darin tut sich sein Innerstes kund. Alles, was er liebt, was er sieht, alles was er vermag, seine Fantasie, Neigung, Ausdauer, Ungeduld, Plumpheit, Klugheit — alles ist darin. Ist das Werk ein Spinngewebe, dann weißt du, dass es eine Spinne gesponnen; ist es eine Honigwabe, dann hat es eine Biene bereitet; ist es ein Maulwurfshügel, dann hat ihn ein Maulwurf aufgewühlt und ein Nest, dann hat es ein Vogel gebaut.“
Moral kann dem Schönen nicht aufgeprägt oder angehängt werden, vielmehr strömt die Geistesart des Künstlers unwillkürlich in das Kunstwerk über und was von Moral und Ernst in der Persönlichkeit des Schaffenden oder *Maker* lebt, teilt sich unbewusst dem Kunstwerk mit.
Im Deutschen gibt es keine allgemein giltige Regel über die sprachliche Anwendung der Worte sittlich, moralisch, ethisch. Bei Ruskin ist aber der Begriff *Morality* ein feststehender. Nur unter Ethik versteht er die Lehre von den Normen sittlichen Handelns, in enger Beziehung zu den Instinkt gewordenen christlichen Vorstellungen. Doch kommt in seiner häufigen Betonung der moralischen Qualitäten der Dinge ein tiefer Unterschied im Wesen beider Nationen zum Ausdruck.
Die Engländer haben einen viel stärkeren Hang zum Moralisieren als wir. Ihr nationaler Gott ist

in erster Linie ein Gott des Rechts, und sie erwarten und verlangen von ihm zeitliche Bestrafung des Übeltäters und Belohnung des Frommen. Dieser Gedanke bestimmt ihre Lebensauffassung. Was man ihnen als Heuchelei vorwirft, erscheint als schwarzer Schatten, als *Cant* nur auf dem Hintergrund ihres unablässigen Bemoralisierens anderer, wobei es ihnen häufig begegnet, Mücken zu seigen und Kamele zu verschlucken. Aber sie wenden dabei ein anderes Vocabularium an, das sie nicht aus der Moral ableiten.

Zu dem, was im Deutschen unübersetzbar ist, gehören die Begriffe sittlich, Sittlichkeit, Sittengesetz, wie Kant sie geprägt hat. Kants kategorischer Imperativ, der sich im Innern des Menschen geltend macht, ist der Erweis des wandellosen Sittengesetzes über uns. Wenn wir ihm widerstreben, handeln wir unsittlich. Was wir unsittlich nennen, bezeichnen die Engländer als Sünde. Gesetzesvorschriften übertreten ist dem Puritaner Sünde tun. Am Sonntag arbeiten oder sich vergnügen, ist ihm sündigen wider Gottes Gebot, wie alles Übertreten, der durch die Tradition geheiligten Sitte. Nur wenige englische Theologen, wie Fr. W. Robertson, haben die folgenschwere, die sittlichen Begriffe verwirrende, und den Menschen schädigende Verwechselung ewiger und konventioneller Gesetze hervorgehoben.

Ruskin verfährt völlig anders und mit einer ganz

erstaunlichen Souveränität. In seine Gedankenwelt eindringend, erlebt man, dass fast alles, was sich gegenwärtig auf den verschiedensten Gebieten von Wissenschaft und Kunst regt, von ihm schon vor dreißig, manches sogar vor bald sechzig Jahren intuitiv erschaut und in der ihm besonderen Weise seiner Gesamtauffassung eingeordnet ist. Dahin gehört auch die Differenzierung des moralischen und des spezifisch religiösen Elements.

In den ‚Lectures on Art' hat er seine Auffassung des Unterschiedes von Religion und Moral haarscharf gezogen. Er sagt: „Ich verstehe unter Religion die Gefühle der Liebe, Ehrfurcht oder Furcht, von denen die menschliche Seele bewegt wird, wenn sie irgend wie und wo die Wahrnehmung eines (übersinnlichen) Geisteswesens erfährt. Es ist durchaus notwendig, um ein aufrichtiges Leben zu führen und das Leben anderer zu verstehen, dass wir unsere Vorstellungen von Religion und Moral, als dem Gesetz der Aufrichtigkeit menschlichen Wandels, streng voneinander scheiden. Denn es gibt viele Religionen, aber nur eine Moral. Es gibt moralische und unmoralische Religionen, so verschieden in Vorschriften wie in Emotionen. Es gibt aber nur eine Moral, die da war, die da ist und die da sein wird ewiglich. Das ist der Instinkt, der in den Herzen aller civilisierten Menschen so unausrottbar ist, wie das Äußere ihrer leiblichen Gestalt, und

„von der Religion weder sein Gesetz noch seine Rangordnung empfängt. Sie gewährt ihm einzig und allein Hoffnung und Glück.“ Er beruht auch in dieser Definition auf Carlyle, dessen Prägung des Moralbegriffs er selbständig weiter bildet — und umwertet. Unter Moral versteht er den tiefsten Instinkt der Gesamtpersönlichkeit. Er berührt sich hier scheinbar mit Kants Sittengesetz, das sich als kategorischer Imperativ im Menschen kündet. Aber der moralische Instinkt ist ihm nicht wie jener Ausdruck eines aus der Jenseitigkeit in die Welt der Causalität hineinragenden Vernunftgesetzes, vielmehr ein durch lange Generationen gezüchteter vererbter Instinkt. Er sagt ausdrücklich, dass er sich bei allen civilierten Menschen findet. Er berührt sich aber darin mit Kant, dass er diesem Instinkt keinen bestimmten Inhalt gibt, noch ihm seine Stellung durch die Religion, die eine Berührung mit dem Übersinnlichen ist, anweist. Nach Kant heißt sittlich handeln, aus freiem Entschluss nach autonomer Selbstbestimmung handeln, nicht auf Grund einer äußeren Autorität. Dadurch wird das sittliche Handeln Ausfluss der Gesamtpersönlichkeit, bleibt aber auf das sittliche Gebiet beschränkt und wird anders begründet wie bei Carlyle und Ruskin. Ruskins *Morality* hat ein deterministisches Element und ist darin nicht sehr verschieden von dem Rang, den Nietzsche dem Instinkt in der geschicht-

lichen Entwicklung der Moral anweist. Nietzsche kommt in seiner Genealogie der Moral zuweilen zu denselben Ergebnissen wie Ruskin. Ein Zeichen, dass gewisse Ideen und Impulse, die in der Zeit liegen, von solchen, die ihrer Zeit voraus sind, gleichzeitig erkannt und nur verschieden ausgesprochen werden. Denn wo Nietzsche negativ ist, ist Ruskin positiv. Wo Nietzsche aufzulösen scheint, erfüllt Ruskin das Gesetz durch seine Widerlegung mit höherem Gehalt. Er macht den moralischen Instinkt zur notwendigen Voraussetzung aller Kultur, und zum Träger der künstlerischen Kultur die er erstrebt. Moral ist ihm die zum Instinkt gewordene Kultur, die die Totalität der Persönlichkeit umfasst. Aus der Vererbung des moralischen Instinkts schließt er nicht auf seine Minderwertigkeit. Er möchte ihn durch Rassenveredelung nur verfeinern und vervollkommnen. So ist ihm die Ethik ein Kulturzustand, die notwendige Vorbedingung der Kunst, die wiederum den moralischen Zustand, aus dem sie hervorgegangen, erhebt und vollendet, und diese Erhebung denen vermittelt, die moralisch schon dafür empfänglich sind. „Die künstlerische Begabung ist nur das Ergebnis des moralischen Charakters ganzer Generationen. Eine schlechte Frau hat vielleicht eine süße Stimme, die sie aber der moralischen Vergangenheit ihrer Rasse verdankt. Dass sie mit ihrer Stimme singen kann, verdankt sie der Moralität der Vergangenheit, welche

die musikalischen Gesetze ausgebildet hat. Jedes Tun, jeder tugend- oder lasterhafte Impuls prägt dem Antlitz, der Stimme, der Intelligenz der Nerven, der lebendigen und harmonischen Erfindungskraft jeder Kreatur ihren Zug auf. Ausdauer und richtiger Lebenswandel machen nach einer bestimmten Reihe Generationen Kunst möglich. Jede Sünde — sie sei noch so gering — umwölkt sie. Ein dauernd lasterhaftes Leben, das nur dem Genuss fröhnt, macht im Verlauf bestimmter Generationen alle Kunst unmöglich. Die Menschen lassen sich durch die Langmut der Naturgesetze täuschen; sie halten die Folgen der Tugenden ihrer Vorfahren für den Lohn ihrer eigenen Sünde. Aber die Zeit ihrer Heimsuchung wird nicht ausbleiben, denn es bleibt dabei, wenn die Väter Heerlinge gegessen haben, werden die Zähne der Kinder stumpf."

So ist die Kunst Künder und Deuter des moralischen Zustandes eines Volkes, und die technisch künstlerische Vollendung, die ihre Werke erreichen, ist Ausdruck der moralischen Reinheit und Majestät ihrer Emotionen. „Denn wirkliche Tugend *(Virtue)* ist wesentlich menschliche Kraft, die instinktiv und immer von selbst das Rechte tut. Die Menschen müssen sich gewöhnen, so zu wachsen wie Bäume. Reinheit, Gerechtigkeit, Güte und Mut müssen etwas moralisch Instinktives in ihnen werden. Einmal richtig trainiert, handeln sie, wie sie sollen, ohne Rücksicht auf Furcht oder Lohn."

Mit anderen Worten: Die zum Instinkt gewordene moralische Kultur, die die Totalität des Menschen umfasst, muss zum Imperativ werden. Somit kommt er wieder zu einer Anknüpfung an Kant und findet zugleich eine moralische Formel für das, was Nietzsche als seine Immoralität bezeichnet.

RELIGION UND ÄSTHETIK

Religion ist Anschauung und Gefühl des Universums. *Schleiermacher*

Das was ich sah, was leuchtend mich umkreiste,
Schien wie ein Lächeln mir des Weltenalls,
So dass in Aug und Ohr der Rausch mir drang;
O Freude! Unaussprechlich süßes Bangen!
O Leben ganz voll Frieden und voll Liebe!
O sichrer Reichtum, ohne Mehrverlangen!
Dante

Zu der anerzogenen, ihm angewöhnten Art der Gottesverehrung hat er keine innere Beziehung. Aber das Bedürfnis nach unmittelbarer Berührung mit dem Übersinnlichen ist früh in dem Kinde erwacht. Der Leben schaffende Keim, eingeschlossen in enger, herber, jüdischer Gesetzlichkeit, den die Mutter in den unerschöpflichen Nährboden dieser Natur gesenkt, hatte sich zu einer Pflanze von köstlicher Süße, Höhe und die konfessionelle Hülle sprengenden Eigenart emporgereckt. Ruskin bezeichnet das Bedürfnis nach dem Metaphysischen als einen Grundzug seiner Natur, den er absichtlich unterdrückt habe, um sich nicht in den „Irrgängen philosophischer Spekulation" zu verlieren. Der keltische Zug mystischer Naturanbetung, der wohl Generationen hindurch in seinen Vorfahren geschlummert haben mag, und sich in den künst-

lerischen Neigungen des Vaters ankündigt, bildet den Grundzug seiner Ästhetik.

Sein unmittelbares Gottempfinden war in der Natur erwacht und gab seinem Leben die Richtung. Er blieb bis an sein Alter der Gewohnheit treu, sobald er die Berge betrat, niederzuknieen und anzubeten. Alles in ihm war auf Gefühl und Anschauung des Universums angelegt. Im Schauen und bildlichen Verknüpfen des Geschauten lag sein Beruf und sein Glück: „Das Höchste, was einer Menschenseele beschieden wird, ist zu s e h e n und was sie gesehen hat, einfach auszusprechen. Hunderte können reden für einen, der denken kann, aber tausende denken für einen, der sehen kann. Deutlich sehen ist Poesie, Prophetie und Religion alles in einem.“

Menschen, aus einem Block gehauen, tragen ihre ungebrochene Ganzheit in alles hinein, was sie betreiben. Sie können nichts aufnehmen, sich an nichts hingeben, das nicht in organischer Beziehung zu ihrem tiefsten Daseinsgesetz steht. Daher ist bei Ruskin religiöse und ästhetische Betrachtung eins, er kann sie nicht als getrennte Größen empfinden. Beides wurzelt für ihn in demselben göttlichen Urgrund und ragt hinein in die Sichtbarkeit und Wirklichkeit der Erscheinungswelt, als verschiedene Zweige desselben Baumes.

Das Universum ist ihm eine Einheit von Kräften, deren Einzelerscheinungen der Gottheit lebendiges

Kleid wirken. Wie ihm das All Symbol göttlicher Wahrheit bedeutet, werden ihm die Einzelwirkungen der Natur zu Gleichnissen göttlicher Attribute.
Grundlage dieser Vorstellungen bildet Lockes Auffassung von den Sinneseindrücken *(sensations)*, deren Spiegelung die seelischen Eindrücke *(reflexions)* bilden. Erst beider Verschmelzen vermittelt und ermöglicht geistige Erkenntnis. Er verwahrt sich aber gegen die Vorstellung, als sei Schönheit mit den Sinnen oder dem Verstande zu begreifen. Sie wendet sich an den ganzen Menschen und ihre Wirkungen erstrecken sich auf das Gebiet des geistigen Gesamtlebens.
Wohl aber beruht seine ästhetische Anschauung auf dem Bewusstsein einer noch tieferen Einheit von Gott und Welt.
Für ihn selbst war das Höchste Gott zu schauen; ein Schauen in Gleichnissen, die er in Einzelzügen des Universums gewahrte. Auch die Ethik war ihm eher ein Mittel zur Steigerung der höchsten Seite der ästhetischen Fähigkeit der Seele, — der Betrachtung der Schönheit, die zur Anschauung des Göttlichen führt, — als umgekehrt. Im Betrachten der irdischen Schönheit wird der Mensch von aller Zweckempfindung frei und damit von sich selbst: er gibt sich an ein Höheres hin; er schaut das Universum in Gott und damit wie Gott es schaut. Die ästhetische, oder wie er ihre höhere Stufe nennt, die „theoretische" Betrachtung —

(nach der Theoria der Griechen, als reine Erkenntnis, d. h. Anschauung) — gewährt einen Vorschmack göttlichen Seins, da sie die Seele von sich selbst entleert.

Schopenhauer feiert dasselbe als Erlösung von der Herrschaft des Willens.

Wenn Ruskin Aristoteles citiert, spricht seine eigene Erfahrung aus den Worten: „Vollkommene Glückseligkeit besteht in den Energien der Kontemplation. Denn auf ihr beruht die Seligkeit des Gottes und der Menschen, die in dem Grade glücklich sind, als sie an dieser Vollkommenheit Gottes Teil haben. Unter aller Kreatur kann nur der Mensch diese Glückseligkeit erreichen, denn er allein ist dieser Energien der Kontemplation fähig."

Ruskin selbst ist es erst spät bewusst geworden, wie sehr seine Naturanschauung Religion war; wie viel religiös fruchtbarere Keime sie in sich trug, als die dogmatischen Überlieferungen eines engen Puritanismus, deren Fetzen ihm beim schnellen Ausschreiten zuweilen in erstaunlichen Falten um die Schultern fliegen. Seine Naturbetrachtung befreit ihn vom Druck des Persönlichkeitsbewusstseins, vom Willensdrang und lässt seine Seele aufatmen, in einem außer ihr Seienden: in der Schönheit göttlichen Lebens. Im Symbol schaut sie im Vergänglichen das Unvergängliche. Die Naturphänomenologie der ‚Modern Painters' ist daher wesentlich religiös; sie erschließt den moralischen, ästhetischen

und symbolischen Gehalt der Naturerscheinungen. Das Universum ist ein großes beseeltes Ganzes. Seine Schönheit beruht auf derselben inneren Gesetzmäßigkeit wie die Struktur der Erde, der Berge, der Notwendigkeit der Gewässer diesen und nicht jenen Weg einzuschlagen. Und alles wird getragen von dem Geist des Schöpfers und Erhalters, dessen Sorge für den Menschen sich kundgibt in der Art, wie er die Erde gegründet hat, in der Form und Farbe, die er ihr verliehen, in der Entwicklung und Leitung ihrer Oberfläche bis sie für ihn bewohnbar ward. Wie die Berge die Luft reinigen, die Gewässer das Land befruchten, so ist in dieser Einheit und Gesetzmäßigkeit, das Bewunderns-werteste für die Erkenntnis, ihre Zweckmäßigkeit, die die innere Schönheit der Dinge zu mannigfaltigster Gestaltung bildet. Seine Naturempfindung ist beseelt. Jede Kurve, jede Linie, jede Farbe, jedes Gesetz, nach dem die Wolke regnet und der Schnee sich kristallisiert, ist ihm Symbol für eine als ebenso wirklich empfundene Geisteswahrheit. „Wasser ist so schwer zu malen wie eine Seele.“ — „Seele des Menschen wie gleichst du dem Wasser!“ sagt Goethe. Beide sprechen dieselbe Wahrheit aus, einer ohne des andern Gedanken zu kennen. Dies wäre Ruskin ein Beweis von der inneren Wahrheit des Gleichnisses: sie liegt in der Natur der Sache. Es kommt nur darauf an, sie zu sehen. Denn Sehen, Fühlen und

Erkennen fällt bei der Schnelligkeit seines Erfassens zusammen.

Aristoteles' Auffassung der Kontemplation hatte das Mittelalter neu ergriffen, und seiner Auffassung des Christentums einverleibt. An ihr steigert sich die persönliche Entfaltung des Menschen, um sich endlich dem höchsten Sein zu verschlingen. Er verliert sich selbst, und findet sich erhöht in Gott wieder. Diese Mystik steht in enger Wechselwirkung zu dem Pantheismus jener Epoche der auf die geistige Umwälzung des dreizehnten Jahrhunderts zurückzuführen ist, in der sich griechisches Geistesleben mit der Gedankenwelt der abendländischen Christenheit verschmolzen hat. Die Mystik wird vom germanischen Geist befruchtet und gelangt in Dante zur vollendetsten dichterischen Fassung. „Alles Große das wir haben ist von dem Lebensblut dieser bedeutsamen Epoche gespeist worden." *(Stones of Venice).* In der Kunst und Literatur jener Zeit ist sich Ruskin seiner eigenen Lebensideale bewusst geworden. Auf ihnen beruht sein Frauenkultus und der romantische Einschlag der von ihm ins Leben gerufenen sozialen Genossenschaft, der St. Georges Gilde.
Da er nicht mit einem fertigen System an die Erscheinungen herantrat, nicht mit Regeln und Maximen das unendliche Leben meistern wollte, seine Gestaltung vielmehr aus seiner mannigfal-

tigen Notwendigkeit bildete, geriet er oft in Widersprüche, die man ihm so heftig vorgeworfen hat. So eignet er sich die Religiosität des dreizehnten Jahrhunderts nur soweit an, als er sich ihr instinktiv verwandt fühlt. Er entnimmt dem Pantheismus die ästhetisch-religiöse Betrachtung des Universums. Er hat kein Bedürfnis, sich mit seinen anderweitigen Folgerungen systematisch oder nur konsequent auseinanderzusetzen. In seinem ganzen Bildungsgange Autodidakt, bleibt es dem Zufall überlassen, sein Leben in diese oder jene Richtung zu lenken. Er beunruhigt sich z. B. nicht über die objektive Unhaltbarkeit der ihm überlieferten puritanisch-calvinistischen Lehren mit dem Pantheismus. Wohl werden sie ihm persönlich verdächtig. Er erzählt in ‚Praeterita', wie er auf der Rückkehr von seiner zweiten italienischen Reise, fern von der Heimat tödlich erkrankt, wie er sich in dieser verzweifelten Lage an Gott um Errettung gewandt und alsbald die Gewissheit erhört zu sein, erlangt habe. Einige Tage nach eingetretener Genesung habe er noch ausschließlich in dieser pietistischen Gebetsbeziehung zu Gott gelebt, sie dann aber aufgegeben, da sein Leben sich nicht darin erschöpft hätte. Er berichtet dies außerordentlich sachlich, fast trocken, ohne sich darüber zu äußern, ob er damit auch den rechten Weg gewählt habe und ob das andere nicht das Höhere für ihn gewesen wäre.

Er lässt es auf sich beruhen. Er hat gar nicht das Bedürfnis sein eigenes Verhalten vor sich selbst zu rechtfertigen. Ebenso befremdlich wirkt das Anknüpfen seiner pantheistischen Ausführungen an biblisch-dogmatische Voraussetzungen, wohl vergeistigt und erweitert, aber doch nicht überwunden. Hier ließe sich vielleicht eine Konzession an sein Publikum annehmen, ohne doch den Tatsachen zu entsprechen. Er war anfänglich wirklich so eng, wie er sich oft ausspricht. Er bestätigt das in ganz naiver Weise durch Zusätze und Randglossen in späteren Auflagen, namentlich zum II. Band der ‚Modern Painters', worin er sich über sich selbst lustig macht. Er hätte für England aber nicht Exponent der Schönheit werden können, wenn er ihre Verkündigung nicht aus herrschenden nationalen Vorstellungen abgeleitet, und an sie angeknüpft hätte. Wenn er nicht überall Rücksicht nahm auf die konfessionelle Befangenheit seiner Landsleute und sie schrittweise aus den Niederungen auf die Gipfel geführt hätte.

Des Knaben schönheitdurstige Seele hatte gehungert und gedarbt in der Öde und Trockenheit des Evangelismus, in dem ihm das religiöse Leben überliefert war. Wie in einem Käfig stieß er sich die Flügel wund an den Eisenstäben einer formellen Gesetzlichkeit, welche die Religion zu mosaischen Gesetzesparagraphen verklausuliert hatte. Hatte sich auch schon das Kind dieser

Seite der anerzogenen Lehre gegenüber instinktiv ablehnend verhalten, so dauerte es verhältnismäßig lange, bis er sich bewusst davon löste. Er schildert wie er 1858, zum ersten Male in seinem Leben, Sonntag nachmittags Blumen gezeichnet habe; es sei ihm ganz natürlich vorgekommen den Sabbat zu brechen, doch habe er stark empfunden, dass damit ein neuer Lebensabschnitt für ihn beginne. In demselben Herbst wohnte er in Turin dem Gottesdienst einer aus alten Weibern bestehenden Waldenser Gemeinde bei, die der Prediger über ihr elendes Leben tröstete durch Hinweis auf die Verdorbenheit der Welt, die ewig verloren sei. Danach ging er in die Bildergalerie, wo Veroneses Salomo und die Königin von Saba in voller Nachmittagssonne leuchteten. Durch das offene Fenster drang Musik, deren Klänge ihn tiefer erfassten als die frommen Hymnen. „Je mehr mich die vollendeten Farben und Töne bezwangen, umsomehr befestigten sie mich in der Überzeugung, dass alles, was uns mit wahrem Entzücken und echter Begeisterung erfülle, von Gott sei. An dem Tage wurden meine evangelikalen Überzeugungen endgiltig abgetan und kamen nie mehr in Frage.“ Er gehörte zu den heroischen Menschen „deren Religion in der Hingabe an dieses Universum, an die in ihm gegenwärtige Gottheit, und das in diesem idealen Zusammenhang gegründete Weltbeste beruht. In dieser Religion verbindet sich tapfere

Freudigkeit mit Liebe und Hingabe an das Ganze“ *(Dilthey).* Die Kontemplation ist ihr unveräußerliches Element. Wie die Renaissance — nach Ruskins Auffassung — philologisches Wissen und festgesetzte Normen an Stelle unmittelbarer Empfindungswärme gestellt, so hat die Reformation beim Ausfegen scholastischer Irrtümer religiöse Momente der Mystik aus dem Bewusstsein entfernt, deren Mangel sich gegenwärtig dem religiösbedürftigen Menschen aufs Neue fühlbar macht. Denn: „So wenig wir um des Essens willen leben, so wenig leben wir um des Wissens willen. Wir leben um zu betrachten, zu genießen, zu handeln und anzubeten.“ *(Stones of Venice.)*

Im dreizehnten Jahrhundert war das persönliche Naturempfinden erwacht. Es ist ein ganz moderner Zug im heiligen Franziskus, dass er, der einer so gesteigerten persönlichen Konzentration fähig ist, nach der Natur geradezu hungert, um in ihrer Betrachtung von dem allzustarken Persönlichkeitsdrang erlöst zu werden. Der ganze Gefühlston jener Tage ist erhoben und geadelt durch die Beseelung der Liebe, wie sie die Minnepoesie wiederspiegelt. Diese Steigerung der Empfindungsmöglichkeiten hat sich auf das religiöse Gebiet übertragen. Es ist persönlicher und innerlicher geworden und hat das ganze Kulturniveau erhoben. Die Beseelung der natürlich-menschlichen Empfindung kommt dem ganzen Bewusstseinsleben zu gute. Die Mystik

entfaltet ihre dunklen, weichen Schwingen und trägt die in ihrem Gefühlsleben bewusst gewordene Seele über das Kreatürliche hinaus.
Wie die Reformation verwirft Ruskin die isolierte Betrachtung, das Sichversenken der Seele in ausschließlich jenseitige Vorstellungen. Nicht aber die Hinübernahme der Empfindungsintensität der Mystik in die menschlichen Beziehungen. Nur gegen das künstliche Wiederaufleben des Katholizismus in der anglikanischen Kirche hat er zeitlebens den Hass des Puritaners bewahrt: „Dies gaserleuchtete und gasinspirierte Christentum preisen wir und heben den Saum unseres Gewandes auf, um nicht von Ketzern berührt zu werden, die an seiner Echtheit zweifeln. Eher noch könnten Blitze aus Weihrauchwolken zucken, als ehrliches Tun oder Leidenschaft für Wahrheit aus dem modernen Anglo-Katholizismus."
Was Aristoteles' Kontemplation erstrebte, hatte der Heilige des Mittelalters erreicht. „Wie Dante erschaute er das All in Gott und schaute es damit wie Gott es schaut. Denn die Seele, die dies höchste Leben der Erkenntnis und Liebe erreicht hat, ist von sich selbst entleert und aufgegangen in Gott; d. h. sie genießt Gottes. Ewiges Leben bedeutet ihr Selbstverwirklichung im Selbstverlieren wahrer Liebe. Dies Leben ist des Lebens wert, nicht wegen des Ziels zu dem es hinleitet, sondern wegen des Seins das es umschließt." (*Wicksteed.*)

Dafür haben wir die Unruhe des Strebens nach der Wahrheit eingetauscht. Wir glauben nicht mehr an ein Sein, das um seiner selbstwillen gesucht wird, das des Habens wert ist und dessen Wert nicht nur im Streben und Suchen liegt. Dem Heiligen des Mittelalters aber waren die Freude in Gott, der Genuss am Sein in Gott Realitäten. Erst aus dieser Vorstellung wird Ruskins Ästhetik im II. Bande der ‚Modern Painters‘ verständlich. Für ihn war Religion das neue Verhältnis, in welches er die anbetende Betrachtung zum täglichen Leben setzte. Das war es, was ihn am 13. Jahrhundert so verwandt berührte und seine Geschichtsauffassung bestimmte. Die Florentiner Kunst, wie er sie sich in Giotto deutete, half ihm den Widerspruch überwinden. Er erkannte das ewige Wahrheitsmoment in dem „Unsinn“ des mönchischen Ideals und die Wahrheit in dem Ideal der jungen germanischen Völker, die noch so gesund und tatkräftig waren, dass sie die aus ihrem instinktiven Bewusstsein aufsteigenden Lebenskräfte, und die Naturseiten ihrer Menschheit auch als sie Christen geworden, im Gegensatz zum Ideal der Askese ihrer Kulturarbeit zu Grunde legten. Die isolierte religiöse Betrachtung als Lebenszweck lehnte er ab; denn sie ist unfruchtbar und deshalb vom Übel. „Aus dem jahrhundertelangen Sichversenken der Menschheit, namentlich der Frauen in die mönchische Betrachtung der Passion Jesu, ist weder ihnen

„noch der Welt Gutes erwachsen. Statt über sich und ihre Kinder zu weinen, statt zu suchen den Jammer um sich her zu lindern, haben sie ihre Kräfte verzehrt im Betrachten der leiblichen Qualen des Gekreuzigten. Stumpfheit, Hysterie und Gleichgiltigkeit dem Leiden der Welt gegenüber waren die Folgen.“ Erst als dies das Leben verfeinernde Element der Betrachtung zusammentraf mit germanischer Tatkraft, erwuchs das Lebensideal, dessen Niederschlag wir in der Kunst Giottos bewundern. „Die nordische Rasse, Goten oder Germanen, zu denen auch Normannen und Lombarden gehören — sind aktiv oder dramatisch in ihrer Kunst. Die südlichen Rassen, Griechen und Araber — kontemplativ. Die kontemplative oder byzantinische Kunst betrachtet die Mysterien des christlichen Glaubens. Die aktive Kunst erfreut sich am Jagen und Kämpfen. Aus Jagd und Kampf sind kraftvolle und oft tugendstarke Männer hervorgegangen, während die beständige, tatenlose Kontemplation dessen, was zu verstehen unmöglich war, die kontemplativen Menschen im allgemeinen weder stärker, klüger noch liebenswürdiger gemacht hat. So kam es, dass die nordische Kunst des 12. Jahrhunderts nur der Anleitung bedurfte und die südliche der Lebensfreude. Florenz stand im Mittelpunkt dieser Gegensätze. Sie leitete den Fleiß des Normannen in die Künste des Friedens über und entzündete die Träume des Byzantiners mit dem Feuer der Barm-

„herzigkeit. Cimabue war das Kind ihres Friedens und der Exponent ihrer Leidenschaft: Er verkündete der Menschheit die Bedeutung der Geburt Christi ... Seine Kunst kann nicht hoch genug veranschlagt werden; aber keine seiner Madonnen hätte Italiens Herz erfreuen können, wenn nicht schon tausende von Jahren Goten und Griechen, deren Namen wir nicht einmal kennen, die Tradition der Jungfrau hochgehalten und in ihrer Anbetung gelebt hätten. Cimabues Ruhm gründet sich darauf, dass er dem Volk seiner Zeit etwas zu sehen gab; dass er der Menschen Neugier befriedigte durch eine Erkenntnis, nach der sie lange begehrt hatten. Ihr Entzücken darüber galt nicht nur der Offenbarung einer Kunst, die sie nicht meistern konnten, vielmehr der Offenbarung einer Madonna, die sie vor ihm nicht lieben konnten . . . Nicht als ob das, was ihnen Offenbarung deuchte, nur seine Kunst gewesen wäre, dass er durch bessere Farbengebung, genauere Perspektive und das Zurückgreifen auf klassische Komposition eine Madonna fabriziert hätte, an die er selbst nicht glaubte. Nein. Er war der erste Florentiner, der erste Europäer, der Gutes und Böses unterscheiden konnte, und eine geistige Anschauung von der gewann, die gebenedeiet war unter den Weibern, und dessen Hand das Magnifikat seines Herzens sichtbar machte . . . .
„Damals brausten die normannischen und lombardischen Rassen hernieder als Könige und Jäger,

„herrlich im Krieg, unersättlich an Tatkraft. Die griechischen und arabischen Rassen fluteten von Osten herein und führten die Städtegründung und den Traum der Wüste im Gefolge . . . Cimabues Schüler Giotto hatte eine andere Aufgabe. In der normannischen und byzantinischen Rasse begegnen sich nicht nur Tatkraft und Ruhe — Krieg und Religion —: in ihnen treffen Familienleben und Mönchsleben aufeinander, das praktische Bewusstsein häuslichen Wesens mit dem unpraktischen Wüstenwahnsinn.

„Ich habe hierfür kein anderes Wort; ich wende es in Ehrfurcht an und meine etwas sehr Hohes, fast könnte ich sagen etwas Göttliches damit. Vergleiche den nordischen Landmann mit dem heiligen Franziskus; seine vom Dornen und Disteln Ausrotten gehärtete Hand mit der Handfläche, die durch das Sicheinbilden der Wundenmale Christi verweichlicht war. Für mich ist beides göttlich. Aber ganz gewisslich und ohne die Möglichkeit einer anderen Auffassung ist das eine, menschlich gesprochen, gesund und das andere ungesund; das eine normal, das andere wahnsinnig. Cimabues Aufgabe, das Drama mit dem Traum zu vermählen, war verhältnismäßig leicht. Aber Sinn — ich brauche das folgende Wort wieder ehrfurchtsvoll — mit Unsinn zu versöhnen, ist nicht so einfach. Und wer es zuerst vermocht hat — kein Wunder, dass er sich einen Namen in der Welt

„gemacht hat . . . . Familie und Mönchtum. Er war der erste Italiener, der erste Christ, der beider Vorzüge gleich gut kannte und imstande war, sie an Menschen jeden Ranges zu erweisen, vom Fürsten bis hinab zum Hirten; und an allen Kräften, vom weisesten Philosophen an bis zum kleinsten Kinde . . . Vor Cimabue war es nicht möglich, die Schönheit des Menschen wiederzugeben. Die rohen Typen der Lombarden und Byzantiner, die für Jagdgetümmel und als anerkannte Glaubenssymbole ausreichten, drückten keinen persönlich-menschlichen Charakter aus. Gesichter mit Glotzaugen und starren Lippen mochten mit bereitwilliger Fantasie als Götter, Engel, Heilige und Jäger ertragen werden, reichten aber nicht aus zur Darstellung des eigenen Bildnisses oder der Vorkommnisse milden, tätigen Lebens. Selbst Cimabue wagte nicht, die Sphäre konventioneller Verehrung zu verlassen. Er malte, obwohl schön, nichts weiter als nur die Madonna, den heiligen Joseph und Christus. Sie machte er lebendig; mehr verlangte Florenz nicht. Aber Giotto, der vom Felde kam, erschaute einfältigen Auges etwas, das bescheideneren Wert hatte. Und er malte — die Madonna, St. Joseph und Christus —, ja, wenn du sie durchaus so nennen willst, aber eigentlich: — Papa, Mama und das Baby. Und ganz Italien jauchzte ihm zu.

„Denn er definiert, erklärt und erhebt jedes holde

„Ereignis, das auf der menschlichen Natur beruht. Er verschmilzt dem täglichen Leben die mystische Fantasie höherer Naturen. Durch Intensität versöhnt er die häuslichen und mönchischen Lebensideale. Er erhebt die einfachsten Pflichten des Familienlebens und macht die höchsten religiösen Leidenschaften für sie fruchtbar.“

Charakteristisch für Ruskins unbeirrbare Selbständigkeit bleibt es, dass seine schönheitoffene Seele sich nie von dem ästhetischen Eindruck katholischer Gottesdienste hat blenden lassen, obwohl er das im Katholizismus vitale religiöse Element herausfühlte. „Ich sah die große päpstliche Segenspendung in Rom. Ich saß in der Dämmerung im Freien, gegenüber dem Schloss von San Angelo; ich sah die Linien des Domes von Sankt Peter leuchten, und das Kastell den Himmel mit fliegendem Feuer verschleiern. Jener letzte Anblick in Rom hatte mich auf Gedanken gebracht, die später langsam ausreiften und mich überzeugten, wie erbärmlich tot und schuldig der Protestant der ganzen Bedeutung und dem Ziel der Pracht der mittelalterlichen Kirche gegenübersteht; und wie schuldbeladen tot der gegenwärtige Katholik der Möglichkeit gegenüber, die Seele des Italieners zu gewinnen, statt seiner Augen ..... Schon damals, mit 21 Jahren besaß ich den Vorzug, auf den ersten Blick wahre von lügenhafter Kunst zu unterscheiden,

„und seligmachenden Glauben von dogmatischer Anmaßung. Ich wusste, dass die Stimmen, die mich im Chor von Trinità di monte so tief ergriffen, nicht lügen konnten, und dass die Menge, die vor dem Pontifex in die Knie sank, durch seinen Segen wirklich gebessert und gestärkt heimkehrte.“ Er entdeckt in den alten, mit köstlichen Initialen geschmückten Messbüchern, dass alle tiefen Gebete katholischen Ursprungs sind; und alle protestantischen Liturgien „unverschämt veränderte Verstümmelungen, oder verwaschene Lappen der altkirchlichen großen Kollekten, Litaneien und Lobgesänge ..... Und warum ich nicht katholisch geworden bin? Man könnte mich ebenso gut fragen, warum ich nicht Feueranbeter geworden bin. Ich konnte nicht werden, was ich nicht in mir trug, und was nicht in mir wuchs.“ Eine Erklärung, die ebenso bündig, wie tief und einfach ist. Wie könnte er sich zurückschrauben und Formen anpassen, mit denen er nicht verwachsen ist? Er, der überall einzig und allein das organische Leben sucht? Aber wo er einen Hauch davon verspürt, ihm auch nicht vorüber gehen kann. Schreibt er doch einmal einem um sein Seelenheil besorgten Puritaner, um auszudrücken, wie nebensächlich ihm Formeln seien, es wäre ihm einerlei „ob ihm Papst, Königin oder ein Zigeuner hinter der Hecke Brot, Wasser, Wein oder Fleisch als des Herrn Abendmahl reichte.“

Seine Fantasie „hält sich nie bei Krusten oder Asche oder äußeren Bildern auf. Sie pflügt sie alle ein und stürzt sich in das innerste feurige Herz, in die Glut der Dinge selbst, deren Herzschlag sie spürt .... denn was sie bejaht — erfasst und beurteilt sie von Innen heraus ..." *(Modern Painters II).*

Er musste sich mit der Fantasie in alle Strömungen, Bedingungen, Tendenzen und Leidenschaften des Lebens hineinversetzen können. Nur so konnte er sie in der Kunst deuten und adeln. Vorübergehend hat ihn wohl einmal die Stimmung erfasst, als Mönch in einem hoch in den Bergen gelegenen Kloster seine Tage zu beschließen. Aber der Stumpfsinn der Mönche der Naturherrlichkeit gegenüber hat ihn bald davon geheilt.

Im Katholizismus war die Kontemplation erstarrt zur fruchtlosen Betrachtung der Passion Jesu und seiner Todesqualen. Im Protestantismus verdrängt, durch das verstandesmäßige, rastlose Forschen nach Wissen um Wahrheit. Und doch gibt die Kontemplation allein einen Vorschmack wahren Seins und damit der höchsten Bestimmung des Menschen. Diese Ahnung möchte er einem Geschlecht eröffnen, das vor zersplitterndem Hasten und Jagen nach immer Neuem, unbefriedigt jeden Augenblick bleibt, — und wo es strebend sich bemüht, sein Ich zum All zu erweitern, keine Befreiung der Freude, keine Vertiefung des Sichversenkens mehr begreift —;

dem möchte er die Seligkeit erschließen, durch Energie der Kontemplation das All in sich einströmen zu lassen. Denn „in der Kontemplation ist die Seele nicht mehr sie selbst, sondern wird das, was sie anschaut.“ (*Plotin.*)
Er trägt seine religiöse Sehnsucht unmittelbar in die Natur.

An den Mont Blanc

Berg, geliebter, voll Verlangen
Meine Augen an dir hangen;
Sehn das Zwielicht blutig färben
Deine Gipfel und ersterben.
Berg! Ach, deine heilgen Reiche,
Such' ich mit Begier, und weiche
Nicht von hinnen, lass mich ein.

Unter deinen kühlen Schatten
Nahn Gedanken, wie sie hatten
Heilige der alten Zeit,
In der Wüste hehr und weit.
Freude, die in ihm sie fanden,
Der das Dunkel ihrer Banden
Lichtete zu Herrlichkeit.

Es ist ein durchaus moderner Zug, der die eigene Stimmung auf die Landschaft überträgt, um sie von der Natur geläutert zurückzuempfangen. Der moderne Maler verleiht leblosen Dingen sein Empfinden und haucht es seiner Darstellung ein. Die Maler des Mittelalters und der klassizistischen

Epoche wollten nur die tatsächlichen Eigenheiten der Landschaft darstellen. „Dem Hellenen waren Flachland, Quellen, Espenwälder Inbegriff irdischer Schönheit. Berge und Felsen verabscheute er. Wir neigen dazu, die Gottheit von der Natur zu trennen. Wir stellen uns Gott hoch über der Erde auf einem Wolkenthron vor, und nicht allgegenwärtig in Blumen und Gewässern; wir meinen, diese seien lediglich physischen Gesetzen unterworfen und doch empfinden wir in ihrer Nähe diese Theorie als falsch. Sie sind nicht tot. Unser instinktives Bewusstsein dass sie leben ist stärker, und allen physikalischen Gesetzen zum Trotz singt der launische Bach und die Blumen freuen sich ihres Lebens. Und verwirrt, glücklich, erfreut und beschämt darüber, Sympathie von der Natur zu empfangen, an die wir nicht glauben, ihr Sympathie erzeigend, für die wir ihr kein Gefühl zutrauen — verstricken wir uns durch Widersprüche in ein Gefühlsgewebe, das sich selbst nicht traut, und geraten aus Trugschlüssen zu den fantastischen Unklarheiten unserer modernen Naturauffassung. Der Hellene aber versuchte nicht einen Moment seinem instinktiven Bewusstsein zu widersprechen, dass Gott überall sei. Der Baum ist fröhlich; ich weiß es. Ich kann ihn abhauen, einerlei, es ist eine Nymphe darin. Das Wasser singt; ich kann es austrocknen, einerlei, es ist eine Najade darin. Aber indem er so seinen Glauben an den Gott

„definierte, kleidete er ihn in menschliche Gestalt und glaubte an ihn, unter dem Gleichnis seiner eigenen Menschheit. Seine Sympathie und das Gemeinschaftsgefühl galt immer dem Geist des Stromes, nicht dem Strom; der Dryade im Baum, nicht dem Baum. Zufrieden mit dieser menschlichen Sympathie stand er den wirklichen Wellen und Baumfiebern teilnahmlos gegenüber. Der Geist, der sie beseelte, war ihm eine Tatsache, ohne ihn wären sie tot. Die Rose war angenehm durch ihren Duft, und der Strom wegen seiner Kühle und Klänge; im übrigen waren das eine nur Blätter, das andere nur Wasser . . . . . .

„Das Mittelalter stimmte mit den Hellenen überein in der Abneigung gegen Berge. Schönheit offenbarte sich ihm aber nicht in reichen grünen Triften, es sah sie in blumenreichen Gärten, in deren Mitte ein Schloss prangte. . . . Die damalige Abkehr von der Welt um der Selbstertötung willen, das Fliehen in Bergeinsamkeit um mit Dämonen zu kämpfen oder Engeln zu begegnen, verband mit dem Gebirge ganz neue Vorstellungen. Bei allen Abweichungen des modernen Temperaments und moderner Voraussetzungen, trägt unsere leidenschaftlich-liebevolle Naturbeobachtung hiermit verwandte Züge. Mit Ausnahme der abergläubischen Scheu vor Bergen, ähneln unsere Gefühle denen des Mittelalters. . . . Das Beste trotz aller Fesseln, in denen das Denken jener Zeit lag, ist vielleicht dies, dass der große

„Dante, der inspirierte Exponent der tiefsten Innerlichkeit der alten Kirche, sein irdisches Paradies dorthin verlegte, wo es keine Hecken und Zäune mehr gab, und wo das Gras der Erde sich in derselben einheitlichen Richtung nur vor den sanften Winden beugte, die Vergessen allen Übels mit sich brachten. . . . Im Ganzen ist unsere Zeit viel schwermütiger als frühere Zeiten. Nicht trauriger in tiefem, edlem Sinn, sondern in matter müder Weise; sie leidet an Überdruss, Langeweile, abgehetztem Verstand, und Unbehaglichkeit von Leib und Seele. Das Mittelalter hatte seine Kriege und Qualen, aber auch seine intensiven Entzückungen. Sein Gold war mit Blut bespritzt, unseres aber ist mit Staub bestreut. Sein Leben war aus Weiß und Purpur gewoben; unseres ist aus braunen Lappen zusammengeflickt. Nicht als wären wir ohne Feste, aber die Feste, die wir feiern, sind mehr oder minder unfroh, gewaltsam, verbittert, das Herz ist nicht dabei. Wie sehr haben wir es seit Shakespear verlernt, über derbe Witze zu lachen! Der Schliff unserer Witze belügt unsere Fröhlichkeit. . . . . Aus dieser Gezwungenheit flüchten wir in die Natur. Das moderne Naturgefühl ist das instinktive Bewusstsein von einer göttlichen Gegenwart, das sich aber zu keinem formulierten Glauben ausgebildet hat. Bei den Griechen schuf es den Glauben, dass die Elemente von den Göttern erfüllt seien; bei Dante den Glauben an die Gegenwart

„der Engel. Bei den Modernen erweckt es nicht den Glauben an ein bestimmtes göttliches Wesen oder Wirken: nur an eine unbestimmte, leise beglaubigte Beseelung der Natur, die von innigem Entzücken und Liebe zu ihr erfüllt ist. . . .
„Die Zufälle unserer Bildung lassen die Liebe zur Natur oft als etwas Willkürliches erscheinen, ihr Zusammentreffen mit der Glaubenslosigkeit unserer Zeit stellt sie sogar zu dieser in Beziehung. Weil aber unsere Zeit nach dem Worte des griechischen Dichters die Götter entthront hat und den Wirbelwind gekrönt, hat sie keinen Grund zu vergessen, dass es einmal eine Zeit gab, wo der Herr Hiob aus dem Wirbelwind antwortete. Die Liebe zur Natur war von jeher ein geweihtes Element des menschlichen Fühlens; d. h. unter ganz denselben Umständen wird von zwei Menschen der, welcher die Natur liebt, immer stärkeren Glauben an Gott haben als der andere. . . . Die Naturanbetung bringt das Bewusstsein einer übersinnlichen Gegenwart und Macht mit sich, das sich verstandesmäßig nicht vermitteln, aber auch nicht ausreden lässt. Wo Naturanbetung sich mit den Anforderungen anderer Pflichten eint und sich mit höheren religiösen Prinzipien verbindet, wird sie das Mittel bestimmte Wahrheiten zu erlangen, die sich durch nichts anderes gewinnen lassen. . . . Eins der Dinge, die in der Bergpredigt gefordert werden, ist Gottes Wunder und Wirken auf Erden zu be-

„trachten. . . . Statt die Liebe zur Natur mit dem Unglauben zu identifizieren, scheint sie mir vielmehr ein Beweis der Vorzüge und Freiheit unserer Zeit zu sein. Sie ist das gesundeste Element das wir haben. . . . Es wird sich daraus ein Licht entzünden, das zum ersten Male in des Menschen Geschichte, ihm die wahre Natur seines Lebens enthüllen wird, das eigentliche Feld seiner Energien in Beziehung zu Gott. . . .

„Begeisterungsfähiger Utopist, glaube ich an das Kommen einer Zeit, da die Welt wissen wird, was wahre Freude ist. Sie hat ihre Experimente in jeder Richtung gemacht und muss mit mathematischer Notwendigkeit endlich das richtige finden. Sie hat es versucht mit kriegen, predigen, fasten, kaufen und verkaufen — verschwenden und geizen, Hochmut und Demut — mit jeder möglichen Art der Existenz, von der sie Glück und Würde erhoffte; und in der ganzen Zeit, da sie sich in Politik, in Ehrgeiz und Selbstverleugnung ermüdete, hatte Gott ihr Glück aufbewahrt im Moos am Wege, in den Wolken des Firmaments. Hin und wieder haben ein müder König und ein gequälter Sklave entdeckt, wo die wahren Reiche der Welt liegen, und in entlegenen Gärten Ruhestätten der Unendlichkeit gefunden. Aber die Welt glaubte ihnen nicht und fuhr fort, das Moos zu zertreten, die Wolken zu vergessen und das Glück auf ihre Weise zu suchen. Bis endlich, stümperhaft und

„spät, die Naturwissenschaft kam, und mit ihr nicht nur die Beobachtung der Dinge, sondern ihre Nutzbarmachung. Und die Welt irrte sich abermals und glaubte, der materielle Nutzen werde ihr Glück schaffen. Sie packte die Wolken in Röhren, und ließ ihr weises Selbst mit der Geschwindigkeit der Wolken davontragen. Die Fibern des Mooses wob sie zu billigen Gewändern — hier endlich ist das Glück! So schnell fahren wie die Wolken und aus jedem Ding alles fabrizieren können, — das ist das Paradies.

„Wenn die Welt nun auch aus diesem Paradies vertrieben ist *(entparadised)*, wird sie weiteren Irrtümern verfallen. Bis sie erkennt, dass Gott Wolken und Moosfibern bildet und ihnen Farbe verleiht, damit die Menschen sie anbetend betrachten, und ihr Glück finden im Bleiben an Ihm. . . . Ich meine nicht ein oberflächliches Naturbetrachten im Gegensatz zur Naturwissenschaft. Die Bergpredigt durchzieht die Naturanschauung liebender, nicht forschender Betrachtung eines milden, aber kraftvollen Geistes. Sie seziert weder Muskeln noch löst sie Elemente in ihre Bestandteile auf; ihr kühnster und weitester Blick erstreckt sich in den prachtvollsten Gleichnissen auf tatsächliche Erscheinungen: „Sehet die Lilien auf dem Felde an, wie sie wachsen.“ In dieser hingebenden Betrachtung der Natur, liegt der Gegensatz zu der alle Würde und Schönheit des Lebens zerstörenden

Hast und Unruhe, die immer lärmender und in immer geschwinderer Jagd das Glück zu ereilen hofft und sich doch nur weiter von ihm entfernt. „Wie göttlich ist das Nichtstun. Welch rastloses Getriebe muss in der Hölle sein! *(What a busy place Hell must be!)* Wir gewinnen einen Eindruck davon, an den Orten wo die Menschen am rührigsten sind. Was für eine entsetzliche Nationalökonomie herrscht da: Teufel, fass den letzten!“ Wie arm sind wir bei allem äußeren Gedeihen, denn in der Jagd vorwärts um jeden Preis, wissen wir gar nicht, dass es etwas gibt, das bleibenden Wert hat. Dass sich uns in der Kontemplation das Sein erschließt, dessen Glück nicht im Erringen, sondern im Haben beruht.

„Das oft wiederholte, nie befolgte Gebot: „Sehet die Lilien auf dem Felde an,“ enthält wesentlich dieselbe Lebensauffassung, die das moderne Empfinden für Landschaft charakterisiert: „Sie arbeiten nicht.“ Auf diesem Gebiet handelt es sich weder um Wissen noch Erkennen, nicht um Zählen der Staubfäden oder Sammeln der Vorräte zum Lebensunterhalt. Einzig und allein um Sympathie: das kindischste und tiefste zugleich.“

Hier wird das religiöse Betrachten geradezu als eine Forderung Jesu hingestellt, ebenso verpflichtend, wie andere Forderungen der Bergpredigt. Er er-

schließt damit Seiten in Jesu Persönlichkeit, die noch kein Theologe oder Historiker eingehend gewürdigt hat. Sein Sichversenken in die Dinge; seine hingebende Kontemplation als solche. Im Anfang des V. Bandes überträgt und erweitert er Jesu Art die Lilien zu betrachten auf die ganze Pflanzenwelt: „die atmet, aber nicht laut wird; sich regt, aber nicht von ihrer Stätte rührt; lebt ohne Bewusstsein, stirbt ohne Bitterkeit, in Schönheit der Jugend prangt ohne Leidenschaft, und der Schwachheit des Alters unterworfen ist ohne Kummer.“ Als nähme Jesus das Wort und wir hörten ihn von der Betrachtung der Lilien übergehen auf das Wachstum der Bäume, auf das Treiben ihrer Zweige und das Sprießen ihrer Blätter. Die Natur gewinnt Laut, wir hören und sehen das Wunder ihres stillen Wachsens.

„Wenn wir die Obliegenheiten des täglichen Lebens hoch erfasst und erfüllt haben und die Seele sich darüber hinaus schwingt, zu gesammelter stiller Betrachtung der Welt um uns her, wird es ihr offenbar, dass die einfachsten Formen der Natur seltsam von dem Bewusstsein einer göttlichen Gegenwart beseelt sind. Bäume und Blumen scheinen Gottes Kinder zu sein und wir ihresgleichen, aus derselben Erde gemacht nur darin größer, dass wir mehr Teil an der göttlichen Ebenbildlichkeit tragen. Dann erscheint uns die

„sichtbare Form der Dinge und ihr Nutzen, ihrer inneren Herrlichkeit gegenüber, untergeordnet. Sie werden uns zu geheimnisvollen Stimmen, zu Trägern und Bildern heiliger Wahrheit und erfüllen uns mit hohen Gefühlen des Dankes, des Gehorsams und der Freude.“

UNPERSÖNLICH-PERSÖNLICHES

> So wie man uns jetzt erzieht, bekommen wir zuerst eine zweite Natur: und wir haben sie, wenn die Welt uns reif, mündig, brauchbar nennt. Einige, Wenige sind Schlangen genug, um diese Haut eines Tages abzustoßen: dann wenn unter ihrer Hülle ihre erste Natur reif geworden ist. Bei den Meisten vertrocknet der Keim davon. *Nietzsche*

Der wesentliche Vorzug seiner seltsamen Erziehung ist Ruskin nie völlig bewusst geworden. Sie ließ dem Genius seiner „ersten Natur“ vollen Spielraum sich unverkümmert zu entfalten, zu erstarken und ihrer Richtung sicher zu werden. Es wurde ihm nichts aufgenötigt, dem sein Sinn nicht entgegenkam. Seinen Neigungen und dem, was man für seine Talente hielt, wurde jede Unterstützung und jede Ausbildung. Es wurde ihm kein Wissen aufgezwungen, das seine Fähigkeit, die Dinge und ihre Erscheinung aus erster Hand zu erleben, hätte abschwächen oder abstumpfen können. Als seine Flügel sich zuerst regten, konnte er an die Welt herantreten, als sei sie eine neue Schöpfung, die vor ihm niemand geschaut.

Sein Erkennen alles dessen, was außer ihm „erste Natur“ war, war instinktiv und stark. — Was er dagegen unter die Schattenseiten seiner Erziehung

rechnet, die Unfähigkeit, selbständig und aus eigner Initiative zu handeln, ist ihm in allen persönlichen Lebensentscheidungen verhängnisvoll geworden. Hierauf beruht es, dass seine persönliche Entwicklung nie die Höhe seines Erkennens auf über- und außerpersönlichen Gebieten erreicht hat.

Der Empfindung, dass er in diesen Dingen anders war als andere, hat er selbst Ausdruck gegeben: „Das Glücksgefühl, das ich während meines ganzen Lebens im Verstehen der mich umgebenden Welt gefunden, unterschied sich in seinem unpersönlichen Charakter sehr von dem der besten und wohlwollendsten Menschen.“ Er citiert ein Wort Goethes, das Carlyle Emerson mitteilt: „Die Welt ist so leer, wenn man nur Berge, Flüsse und Städte darin denkt; aber hier und da einen Freund wissen, der mit uns übereinstimmt, das macht uns dieses Erdenrund zu einem bewohnten Garten.“ „Meine Erziehung hatte ein völlig entgegengesetztes Empfinden in mir gezeitigt. Von jeher war ich am glücklichsten gewesen, wenn niemand an mich dachte; und das Hauptunbehagen und die Kehrseite aller Absichten und Pläne bildete die Aufmerksamkeit und Einmischung des Publikums, repräsentiert durch meine Mutter und den Gärtner. Es war mein größtes Entzücken, zu beobachten, ohne selbst bemerkt zu werden. Hätte ich mich unsichtbar machen können, um so besser. Ich interessierte mich unbedingt für Menschen und

„ihre Art gerade so wie für Murmeltiere, Gemsen, Forellen und Meisen. Wenn sie nur still stehen möchten, damit ich sie betrachten könnte und nicht in Löcher kriechen und auf Gipfel klettern! Die lebendige Welt, das Begrasen und Nisten darin, die geistigen Mächte der Lüfte, Felsen, Gewässer — in ihrer Mitte zu sein, sie zu genießen und über sie zu staunen; zu helfen, wo ich konnte, glücklicher wenn es nicht not war, das war meine wesentliche Liebe zur Natur, die Wurzel dessen, was ich Nützliches geleistet; das Licht dessen, was ich geworden bin."

Dieser unpersönliche Zug war eine besondere Seite seiner Begabung, die wesentliche Bedingung ihrer Ausgestaltung. Es wird von Ranke erzählt, dass sein persönliches Leben zurückgetreten sei gegen die Intensität, mit der er die Tatsachen und Begebenheiten der Geschichte einzig in Betracht gezogen und aufgesogen habe. Er sei ganz Auge geworden. Etwas derartiges vollzieht sich in jedem gestaltenden Geiste, je nach dem Gebiet, auf dem seine Begabung liegt. Der Maler kann nicht umhin, auch in seinen Kindern, das Malerische ihrer Gebärden, die Wirkung von Licht und Schatten auf ihren Zügen in ihr Wesen hineinzusehen. Der Psychologe kann nicht ruhen, bis er auch seine Freunde seziert und ihre geistige Anatomie verstanden hat wie ein Naturforscher.

Aber bei Ruskin spricht etwas dagegen, dass

eindringendes Verständnis für menschliches Wesen gar nicht in seiner Natur gelegen hätte. Das sind seine unendlich feinen, auch psychologisch feinen, tiefdringenden Gestaltungen einzelner Künstler. Es ist nicht ganz ausgeschlossen, dass viele Seiten seines Persönlichkeitbewusstseins und Lebens nur nicht ausgereift sind. Denn hie und da bricht aus seinen Schriften und gelegentlich auch aus seinen Briefen ein Weh geistiger Vereinsamung, ein unbewusstes Sehnen nach Ausbau seines menschlichen Wesens, das in der Annahme bestärkt, ihm selbst sei hier ein Mangel fühlbar geworden. Aber er konnte sich seiner Umgebung nicht erschließen, weil sein eigentliches Leben sich in einer Höhenlage vollzog, wo ihn menschliche Alltagszustände und Durchschnittsbeziehungen nur an der Peripherie seines Erlebens berührten. Wessen Art das Leben zu leben durchgeistigter, fantasievoller, reicher und intensiver als das seiner Umgebung ist, hat in der Regel nur dann ein Interesse in deren Welt einzudringen, wenn seine Gestaltungskraft ihn in diese Richtung drängt. Aber Ruskin bekennt mehrfach, dass er nicht imstande sei, eine Geschichte zu erfinden und Begebenheiten in einen Knoten zu schürzen. In der Literatur interessieren ihn nur klassische Erzeugnisse oder solche der Romantik und allenfalls Schilderungen sozialer Zustände wie bei Dickens. Für George Eliot und ihre tief dringende Seelenkunde hat er

nicht das leiseste Verständnis. Eine seltsame Ausnahme bilden die Jugenderzählungen der Miss Edgeworth, an denen er mit dem Gemüt hängt. Ihr Hang nach poetischer Gerechtigkeit bleibt ihm zeitlebens sympathisch.

Seine persönlichsten Impulse erwachen in der Natur und Kunst. Der erstaunliche Unterschied in der Tonlage von ‚Modern Painters' und ‚Praeterita' beruht mehr hierauf, als dass jenes ein Werk seiner Jugend, dieses aber seines Alters ist.

Sein persönliches Interesse an dem Menschen beginnt erst da, wo seine Beziehungen zum Universum liegen, zur Natur und zur Kunst. Wenn ihn auf diesen Gebieten in den Werken großer Männer etwas im Innersten bewegt, so dringt er von der Besonderheit ihres Talents oder Genies in die persönlichsten Züge, die andern verborgen bleiben, als besäße er den Schlüssel ihres Lebens. Er betrachtet z. B. nicht allein den Boden, auf dem das Genie erwachsen, sondern den landschaftlichen Hintergrund seiner Umgebung. Er hat uns ganz neue Seiten über den Einfluss der Gebirgsnatur auf das religiöse Empfinden der Menschheit eröffnet. Er erbringt von hier aus eine differenzierte Anschauung des wesentlich übersinnlichen Moments der Religionen und Konfessionen, vom Apollodienst in Delphi an bis hin zur Naturverherrlichung des heiligen Franziskus und findet den religiösen Enthusiasmus immer in gebirgiger Natur

zu Hause, und die nüchtern vernunftgemäße Religiosität im Flachland. Dantes starkes Erleben übersinnlicher Vorgänge führt er wie die ganze Neigung des mittelalterlichen Italieners zur großen Kunst, die der Ausdruck innerer Träume sei — auf den Einfluss der italienischen Gebirgsnatur zurück, die den Stimmungen zu indolentem, enthusiastischen Traumleben, das sich nur in den Visionen der Kunst ausdrücken könne, so günstig gewesen. Auf das Verständnis von Dante wirft seine Darstellung des mittelalterlichen Naturgefühls und Naturideals völlig neues Licht. Ein Dante-Kommentar, wie ihn sich kein Philologe träumen lässt. Ebenso zeugt seine Charakteristik Salvator Rosas in ihrer Gegenüberstellung zu Dürer von einem in das Centrale dringenden Erfassen der innersten Notwendigkeiten künstlerisch veranlagter Naturen.

„Die verhältnismäßig flache Gegend von England und Frankreich erweckte weniger den Enthusiasmus, als dass sie Anstrengung verlangte, und entwickelte ein auf praktische Ziele und vernunftgemäße Erkenntnis gerichtetes Temperament, dessen Leistungen auf dem Gebiet der Politik, Wissenschaft und Literatur lagen, aber in der religiösen Kunst im Rückstand blieben. Damit will ich nicht behaupten, dass Gebirgslandschaft auf diese Dinge ungünstig wirke, oder für Entwicklung literarischer Talente unwesentlich sei. Auch ihnen ist noch der

„Einfluss der Berge notwendig, nur in geringerem Grade. Wohl ist der Avon kein Gebirgsstrom und die Hügel von Stratford sind nicht großartig. Auch haben die Kantone Uri und Bern so viel ich weiß keinen bedeutenden Dichter erzeugt; aber Antwerpen und Amsterdam ebensowenig. Ich halte jene Natur für literarische Entwicklung am günstigsten, die im Wechsel von Berg und Flachland besteht, die sich wie alles wohltätige Licht aus Flamme und Dunkel zusammensetzt: die Flamme das aktive, das Dunkel das mäßigende Element.“

Ruskins Naturanschauung uud intime Kenntnis der Landschaft verleiht dem Prinzip vom Einfluss des Milieu auf menschliches Werden eine andere Physiognomie. Auch stellt er es in engsten Zusammenhang zu seinen religiösen und moralischen Vorstellungen und verwertet die Errungenschaft des Materialismus, als dessen Trabanten es aufzutreten pflegt, zu einer neuen Einsicht in „das Geheimnis des Weltalls“.

Er hat bisher unbeachtete Seiten an Shakespear in das Licht seiner Naturbeobachtung gerückt. Er stellt ihn in das Freilicht um Stratford, „von wo aus er einen Blick auf die Sandsteinberge und Tannengründe von Warwickshire und auf die Kalkfelsen in Kent getan hat, der wesentlich gewesen ist für die Entwicklung seines Genies .... Diese Voraussetzung würde sich als falsch erweisen, wenn ein Shakespear in Rotterdam oder Bergen-op Zoom

„erstünde, was ich für unwahrscheinlich halte. Denn für meine Annahme liegen tausend Beweise vor. Shakespears intuitive Universalität ist durch welliges Flachland, — nirgend von hohen Bergen eingeengt und begrenzt, — ausgelöst worden. Dies erklärt aber auch seinen Mangel an religiösem Pathos, das ursprünglich stark nur in großer, einsamer Gebirgsnatur erwacht.

„Um die ganze menschliche Natur zu erfassen, musste er allen Einflüssen enthoben sein, die seine Gedanken vom Menschen abgezogen oder nur ein wenig in eine andere Richtung gelenkt hätten. Er musste so völlig mit allen Geschöpfen sympathisieren können, dass er sich mit seiner persönlichen Identität auch seines Bewusstseins begab, und sich in jeden hineinfühlte. Er musste fähig sein, in Falstaffs und Shylocks Seele mit nicht größerer Verachtung oder widerstrebendem Entsetzen einzugehen, als Falstaff oder Shylock vor sich selbst empfanden. Sonst hätten Gewissen und Empörung ihn ihnen gegenüber ungerecht gemacht. Er hätte sich von manchem an ihnen abwenden müssen, und damit ihr Gutes, und was sie wesentlich entschuldigt, übersehen . . . Shakespear war es vom Himmel untersagt, Zwecke und Tendenzen zu verfolgen.

Gutes zu tun, — im gewöhnlichen Sinne von gut — war nicht sein Beruf. Er so wenig wie die Sonne sollten Institutionen gründen, Dogmen predigen oder Missbräuche abstellen. Sie sollten auf-

„gehen über die Bösen und über die Guten; sie sollten unerschüttert alles sehen, was auf Erden geschieht. Sie sollten unerschrocken die Speere der Könige, und ohne Verachtung das Schilf am Ufer bestrahlen. Darum musste Shakespear in bescheidner Natur aufwachsen. Keine Leidenschaften, die im Gebirge erwachen, durften sich in ihm regen. Flöße ihm nur eine Qual des mönchischen Gewissens ein, wirf nur einen Schatten Trübsinn der Berge auf ihn — und seine Heiterkeit wäre auf immer dahin — sein Gleichgewicht — seine Unendlichkeit. Er wäre ein zweiter Dante geworden, und alles, was er jemals über die arme, befleckte, gebrechliche Menschheit ausgesagt hätte, wäre der Streit zwischen Simon und Adam von Brescia gewesen — von dem man sich abwendet, als von etwas Minderwertigem, ja sogar Schädlichem. All unsere Fallstaffs, Slenders, Quicklys, Sir Tobys, Lances, Touchstones und Quinces wären verloren gegangen. Shakespear durfte nicht in den Bergen, nicht einmal in besonderer Naturherrlichkeit leben. Er musste bei Raute und Fenchel bleiben; unter Veilchen, unter vorübereilenden Wolken — dem leise fließenden Avon, den welligen Hügeln und Wäldern von Warwick. Ja, er durfte sie nicht einmal in ungewöhnlicher Stärke lieben, um nicht ihren Einfluss auf vollentwickelte, starke Menschen zu überschätzen. Er überlässt das den streitenden Elfen. Die arme, verlassene Ophelia findet Trost in der

„Natur. Die schöne, kluge, furchtsame Perdita betraut die Blumen mit ihrer guten Absicht und dem Amt der Hausfrau. Einer von Imogens Brüdern klagt der Natur sein Leid. Nur seine tatkräftigen Männer kümmern sich nicht um Blumen. Es liegt nicht in ihrer Natur. Mehr Liebe zu Blumen hätte Shakespears Menschenkenntnis gemindert; er würde sogar Caesar oder Othello Interesse an Botanik eingeflößt haben.

In Richard II. findet sich die Stelle:

Wenn hinterm Erdball sich das spähnde Auge
Des Himmels birgt, der untern Welt zu leuchten,
Dann schweifen Dieb und Räuber ungesehn
In Mord und Freveln blutig hier umher:
Doch wenn es, um den ird'schen Ball hervor
Im Ost der Fichten stolze Gipfel glüht,
Und schießt sein Licht durch jeden schuld'gen Winkel:
Dann stehn Verrat, Mord, Greuel, weil der Mantel
Der Nacht gerissen ist von ihren Schultern,
Bloß da und nackt und zittern vor sich selbst . . .

„Aus dem Eindruck, den dieser eine Zug der Gebirgslandschaft auf Shakespears Seele gemacht hat, lässt sich ersehn, wie es sein ganzes Temperament verändert hätte, wenn er in großartiger Natur gelebt, und wie wesentlich es für seine Betrachtung der Menschheit war, dass er den Einflüssen düsterer Gegend enthoben blieb.

„Was an seinen Schöpfungen unvollkommen und in

„seinen Verwicklungen manchmal trivial, ist die verhältnismäßige Seltenheit, mit der er ein hohes Ideal aus einem Prinzip erwachsen lässt; — denn Tugend gründet sich bei ihm meist auf Liebe zu Frauen von innerer Reinheit, auf den Stolz und das Ehrgefühl seiner Männer. Welch Unterschied zwischen ihm und Dante, neben dem er sogar untergeordnet erscheint in seinen Vorstellungen von der Beziehung zwischen dieser und der übersinnlichen Welt! Dieses lässt sich auf den Unterschied der ersten Natureindrücke beider Männer zurückführen. Obwohl es notwendig für ihn war, auf demselben Boden mit seinem Geschlecht zu stehen, auf der Ebene von Stratford, bestätigt es nur, welchen Einfluss Berge auf den menschlichen Geist gewinnen. Nach Weite der Anschauung und der Fähigkeit, in alles Menschliche einzugehen, ist Shakespears Genie vollkommen einzigartig. Aber sein Schauen wird begrenzt im Aufwärtssteigen. Weite der Anschauung war ihm angeboren; dass er herabstieg und sich den Umständen anpasste, brachte die Bühne mit sich. Aber die Masken sorgloser heidnischer Götter, an die er nicht glaubte, im Gegensatz zu den lebendigen Visionen seiner Elfen, Hexen, Gespenster, und Dantes wirklichem Glauben an seine Vision vom Paradiese bilden den eigentlichen Maßstab für den verschiedenen Einfluss der weidenbestandenen Ufer des Avon und der purpurnen Berge am Arno. . .

„Shakespear leitet alles Tun aus der völlig verschiedenen Naturanlage der Menschen ab. Der eine ist von Geburt an rein und liebevoll; der andere niedrig und grausam. Er entfaltet jeden in seiner Sphäre als Taube, Wolf, Löwe und legt kein Gewicht auf ein von außen an den Menschen herantretendes Prinzip, das seine Natur beeinflussen oder disziplinieren könnte. Ohne Frage hat er mit seiner Auffassung der menschlichen Natur recht. Dennoch gibt es eine selbsterrungene Höhe, die er aber, soweit ich mich erinnere, nie berücksichtigt hat. Mit dieser herben Ansicht einte er eine traurige Vorstellung vom Schicksal, ähnlich der der Alten. Im Gegensatz zu Dante führen nicht erste, sondern immer letzte Ursachen die Katastrophe herbei. Dante weist unablässig auf den Zustand der Seele hin. Aus ihm heraus lässt er sie die Wahl treffen, die ihr Schicksal besiegelt. Er weist auf den Augenblick des Tages, von wo an „sie nicht weiter lasen"; oder wo „sich einer entschloss, über Penestrino falsche Auskunft zu geben". Shakespear aber beruft sich immer auf das Schicksal, das das böse Ende gewaltsam herbeiführe, und verweilt mit unendlicher Bitterkeit bei der Macht des Bösen und der Unendlichkeit der Folgen, die an scheinbaren Kleinigkeiten haften. Ein Narr bringt die neueste Kunde aus Verona, und das teuerste Leben der vornehmen Familien ist verloren; es hätte gerettet werden

„können, wenn der Küster nicht beim Gehen gestolpert wäre. Othello verlegt sein Taschentuch und — ihm bleibt nur der Tod. Hamlet fasst das verkehrte Rapier — und der Rest ist Schweigen. Edmunds Renner kommt einen Augenblick zu spät ans Gefängnis und die Feder bewegt sich nicht mehr vor Cordelias Mund. Salisbury ist einen Moment zu spät am Tower und Arthur liegt tot auf den Steinen hingestreckt. Goneril und Jago erreichen in Shakespears Welt meist ihr Vorhaben, obwohl sie ein böses Ende nehmen. Der Tod durchsticht die Festungsmauern mit einer Nadel und Sorglosigkeit und Torheit sitzen mit Scepter und Entsetzen dicht neben dem bewaffneten Skelett."

Auch Shakespears Beziehung zur bildenden Kunst der Renaissance hat uns Ruskin erschlossen. Er führt uns ein in seine Anschauung der Bedeutung von Holz, Marmor und Gold für die Kunst und damit in die Auffassung seiner Zeit von diesen Dingen. Denn Shakespear schildert nur, was in sein Bereich getreten ist. Longfellow und Browning sind als moderne Menschen bewusster in die Erkenntnis des Mittelalters eingedrungen. Wie Shakespear aber nur Blumen erwähnt, die bei Stratford vorkommen, nur Tannen, wie sie auf den Felsen in Warwickshire wachsen, hat er sich über Wert und Bedeutung der Stoffe, Gewandung und Kleidung auch nur im Sinn von Elisabeths Zeit ausgesprochen.

Aber aus diesen Mängeln erwächst seine Größe als Realist. Er schildert nur, was er gesehen hat, und bezeugt damit, dass seine Einsicht die des 16. Jahrhunderts ist.
Gegen das, was Ruskin hier zur Charakteristik Shakespears gesagt hat, erscheinen seine späteren Ausführungen in Sesam und Lilien über Shakespears Frauengestalten minderwertig. Sie sind allgemein gehalten und ohne psychologische Vertiefung.

EHE

Wer sich nicht befehlen kann, der soll gehorchen. Und mancher kann sich befehlen, aber da fehlt noch Viel, dass er sich auch gehorche! *Nietzsche*

Er hatte in seiner Seele jede Kühnheit, jede Leidenschaft, jede Unabhängigkeit, aber in seinem Leben alle Ängstlichkeit, alles Stillschweigen, alle Unentschlossenheit, alle Beschränkungen, alle Enthaltsamkeiten und Vorurteile, die er in seinem Denken verachtete. *Maeterlinck*

Der zweite Band ‚Modern Painters' hatte eben so großes Aufsehen gemacht wie der erste.

Ruskin war wieder in Italien, als ihn das Urteil der maßgebendsten Kritiker erreichte, die seiner Ästhetik eine völlige Umwälzung der damals herrschenden Geschmacksrichtung prophezeiten. Den unselbständigen Journalisten blieb danach nichts übrig, als sich den Autoritäten anzuschließen. Damit war er eine anerkannte Macht geworden. Der erste große praktische Erfolg war, dass die öffentliche Meinung verlangte, die National-Gallery solle Bilder der Frühitaliener ankaufen, von denen sie fast nichts besaß. Ruskin wies die Wege, auf denen sie sich damals noch leicht und mit geringen Kosten die herrliche Sammlung beschaffte, deren Reichhaltigkeit sie heute vor allen europäischen Sammlungen auszeichnet.

Ganz gewürdigt wurde das Buch aber nur von einer geistigen Elite, die größtenteils aus Schotten bestand, und sich früher um Walter Scott geschart hatte. Jetzt bildete sein Schwiegersohn und Biograph Lockhardt ihren Mittelpunkt. Er zog den aufgehenden Stern in seine Bahnen, und das bedeutete seine Aufnahme in die ersten literarischen Kreise des Landes. Lockhardt war Herausgeber der damals besonders einflussreichen Quarterly Review, und suchte Ruskin zum Mitarbeiter zu gewinnen. Die Atmosphäre in die er hier eintrat, umfing ihn wie ein Märchen. Was er als Sehnen des Einsamen in sich getragen, schien hier verwirklicht. Hier traf er Frauen und Männer, deren Lebenselement künstlerische Interessen waren, und deren Austausch sich in einer Sphäre vollzog, in der er bis dahin allein gewesen.

So stolz die Eltern auf ihn waren, so wenig konnten sie das Außerordentliche in ihm verstehen. Harrison erzählt, dass als Ruskin einmal in seiner Anwesenheit eine seiner wundervollen Rhapsodien gehalten, der Vater unwillig geäußert habe: „Was redet er nun wieder für Unsinn!" Und die Mutter hat es in ihren letzten Jahren noch wiederholt ausgesprochen: „Wenn mein Mann Johns Chancen gehabt hätte, dann wäre noch etwas ganz anderes aus ihm geworden." Des Sohnes Leistungen schrieb sie aber nicht seinem Genie zu, sondern momentanen Einwirkungen der Vorsehung.

Ruskin war ungewöhnlich selbstlos. Es ist ihm das eben so oft als Schwäche vorgeworfen wie als Charakterschönheit bewundert worden. Für ihn selbst war es ein zweischneidiges Schwert. Es machte ihn unvorsichtig; er konnte sich die gemeine Schurkerei und Bosheit, der er leichtgläubig oft zum Opfer fiel, nicht vorstellen, und seine Leidenschaft für abstrakte Gerechtigkeit überlegte nie die möglichen Folgen die sein unbesonnenes Reden und Handeln haben konnte. Schmerzliche Enttäuschungen sprechen aus den Worten: „Wer eine Torheit begeht, muss dafür büßen, einerlei ob ihn ein hohes oder niederes Motiv dazu veranlasst hat. Deshalb kann das Motiv an sich doch noch anderweitig Lohn oder Strafe finden.“

Die Eltern waren scharfsichtiger und erfahrener in den Wegen der Welt. Sie waren sich aber auch dieses Vorteils über den genialen Sohn bewusst. Zeitlebens haben sie ihn in allen äußeren Angelegenheiten von sich abhängig erhalten. Und bestimmte seiner Eigentümlichkeiten kamen ihrem Bestreben entgegen. Es war ihm angenehm, dass das Leben äußerlich für ihn geregelt ward, dass er sein behagliches Heim hatte, eine auserlesene Verpflegung, ohne sich selbst darum kümmern zu müssen. Wenn man ihn nur unbehindert in seiner Welt leben ließ. Diesem Hang, die Dinge gehen zu lassen, kam der elterliche Wunsch entgegen, sein Wohl in Händen zu behalten. So blieb

er auf einigen Punkten immer ein großes Kind, unselbständig und unfertig. Äußerlich ist das Verhältnis stets ein gutes geblieben. Aber so sehr sie darunter litten, den jungen Aar höher steigen zu sehen, höher als ihr Auge ihm folgen konnte, so sehr litt er darunter, sie unter sich zu lassen. Je älter er wurde, um so mehr verschärfte sich ihm die innere Tragik, ihnen äußerlich untertan zu sein, und innerlich in weiter Ferne, in dem was „seines Vaters" war, zu weilen. In Erkennen, Wissen und Wollen auf sachlichem Gebiet, ganz unabhängig nicht nur, sondern so fest auf der eignen Überzeugung ruhend, dass er den historisch gewordenen Kunstanschauungen ganzer Generationen aus seinem „Ich kann nicht anders" den Fehdehandschuh hingeworfen hatte, blieb er an einem einzigen Punkt gefesselt. Die Möglichkeit sich auf eigne Füße zu stellen, sich loszureißen, sich in seinem persönlichen Handeln selbständig zu machen, war verkümmert durch die Vorstellung, dass den Eltern zu gehorchen seine erste Pflicht sei. „Ach warum konnte ich es äußerlich, aber nicht auch innerlich?" so fragt er sich vorwurfsvoll noch als alter Mann. Sich dem Willen der Eltern unterwerfen, war das „erste göttliche Gebot", das für den Puritaner die Verheißung persönlichen Glückes umschloss. Evangelikalen, wie Ruskins Mutter, stand es z. B. unwiderleglich fest, dass Shakespear in Romeos und Julias Untergang ein göttliches Strafgericht für eine,

ohne den elterlichen Segen vollzogene Heirat, manifestiert habe. Dass ein anderes, uraltes Wort von noch tieferer Bedeutung in der Bibel lautete: „Darum wird ein Mensch Vater und Mutter verlassen und an seinem Weibe hangen“ wurde darüber vergessen. Ruskins Gemüt war durch verborgene aber unlösliche Fäden mit diesen, seit Generationen vererbten Anschauungen verknüpft. Die Gedanken voraufgegangener Geschlechter sind in uns lebendig als instinktives Gefühl. Sie wurden ihm zum bewussten Imperativ durch das „Gesetz“ wie die Mutter es ihm in ihrer alttestamentlichen Strenge ausgelegt hatte. Diese Strenge hatte in dem sensitiven Kinde nicht nur etwas verbogen, sondern geknickt, was sich nie wieder gestreckt hat.

Starke Persönlichkeiten mit engen Anschauungen haben leicht das Bestreben, zartere Naturen von umfassenderer Anlage in das Schema ihres Charakters zu zwängen und ihnen eigentümliche Lebensregungen als gefährlich zu beschneiden und zu unterbinden. Sie begreifen nicht, dass diese sich notwendig aus der Totalität des Charakters organisch und selbstherrlich entfalten müssen, um die Persönlichkeit voll zur Reife zu bringen.

Die Mutter gehörte zu denen, die nicht nur das Schiff auf dem Strome lenken wollen, sondern den Lauf des Stromes selbst, der das Lebensschifflein trägt. So hielt sie seine persönliche Selbstbestimmung wie mit eisernen Reifen um-

klammert, aus denen er sich nur mit einer Kraftanstrengung hätte lösen können, die das Verhältnis selbst gesprengt hätte. Die innere Freiheit dazu besaß er nicht und hat sie nie erlangt. Das ist die Art sensitiver Naturen: sie können nicht in Unfrieden leben. Nachgeben, wozu sie ihr ererbter moralischer Instinkt treibt, erscheint ihnen in solchen Verhältnissen höchste innere Notwendigkeit und — Pflicht!

Kraftvolle, rücksichtslose Naturen, die ihre Eigenart um jeden Preis behaupten, reißen sich unter ähnlichen Verhältnissen los und erringen sich den Boden, auf dem sie ihr Wesen ausbauen. Dieses war Ruskin unmöglich. Die Liebe der Eltern legte ihm Fesseln an und Verpflichtungen auf, die er weder durchbrechen konnte noch wollte. Suchte er ihnen doch möglichst zu verbergen wie weit er sich schon von ihnen entfernt, und in wie anderem Boden er Wurzel geschlagen hatte. Und es gelang ihm. Der Vater schrieb noch Jahre danach, er habe ihm nie einen einzigen Kummer gemacht, der zu vermeiden gewesen wäre. Nun aber sollte es sich um das Opfer des eignen Lebensglückes handeln.

Die Eltern hatten mehrfach Versuche gemacht, ihn zu verheiraten. Da sich keine Dame von uraltem Adel einstellte, schien ihnen eine kleine Erbin großer Güter auch nicht verachtenswert. Aber die Mutter wohnte einem ersten Zusammentreffen mit

Miss Wardell bei, und das ließ keine Neigung aufkommen. „Gern hätte ich alles getan, um dem lieblichen Mädchen zu gefallen. Wäre es darauf angekommen, so hätte ich ihr als Brückensteg gedient, aber — ihre Schönheit tat es mir nicht an.“ Nur „schlanke Gestalten mit sicherem, unbefangnem Auftreten“, vermochten ihn zu fesseln. Miss Wardells zarte dunkle Anmut „gewann keine Macht über mich“. In Miss Withers, deren Neigung ihm sichtlich entgegenkam, hätte er sich beinahe verliebt. „Ein überzartes, sensitives blondes Kind — wie eine wilde Blume; klug, lieb, harmonisch und von frommer Weichheit; am holdesten, wenn ihre Seele mich aus ihren Augen ansah.“ Doch ihr Vater verheiratete sie mit einem wohlhabenden Kohlenhändler, „der sie ungefähr wie einen seiner Kohlensäcke behandelte. Da starb sie nach wenig Jahren“. Der beglückende Kreis, in den Lockhardt ihn gezogen, besaß eine ganz unwiderstehliche Anziehungskraft in seiner Tochter. Was sah er nicht alles in „der kleinen Charlotte mit der hohen Stirn und den dunkeln Augen“, der Enkelin Sir Walter Scotts, den er von Kind auf als der Größten einen verehrt, und der bestimmend auf sein Werden gewirkt hatte! Sie schien die Inkarnation von des Dichters idealsten weiblichen Gestalten. „Sie war zu einer elfenhaften weißen Dame erblüht, zu einer Zauberin gefährlichster Art. Sie sah aus, als sei sie eben dem schottischen

„Bergstrom entstiegen und werde sichtbar nur durch Vergünstigung der Mondstrahlen . . . Ich sah sie häufig auf Erden im matten Lampenlicht an Lady Davys Empfangsabenden, wo Männer der Wissenschaft und Literatur zusammentrafen. Aber nie glückte es mir, in ein wirkliches Gespräch mit ihr zu kommen . . . “
Lockhardt warb ihn zum Mitarbeiter, und er willigte ein, Lord Lindsays ‚Christliche Kunst‘ für die Quarterly Review zu besprechen, in der leisen Hoffnung, sich dadurch in das Herz der Tochter hineinzuschreiben. Er ging in die Einsamkeit der Berge und vergrub sich in die Arbeit. Dieser Gang der Dinge war aber nicht nach dem Sinn seiner Eltern. Was sich ihnen als möglich darbot taten sie, um eine aufkeimende Neigung, die vielleicht sein Lebensglück in sich barg, in ihrer Entfaltung zu hemmen. Sie nahmen ihm die wichtigste, intimste, Selbstbestimmung aus der Hand und regelten seine Zukunft nach eignem Ermessen. Dass er dies zulassen konnte, und wie es scheint, widerstandslos auf ihre Wünsche einging, hat seinen tiefsten Grund in dem Imperativ des Gehorsams, der ihm zur zweiten Natur geworden war. Er erzählt, dass er als Kind der elterlichen Direktive zum Handeln bedurft habe, wie der Anziehungskraft der Erde zum Sprung. Im Denken sei er schon mit sieben Jahren selbständig gewesen, es im Handeln aber eigentlich nie geworden.

Dass er ihnen innerlich entfremdet war, empfand er als Schuld, deren Last er los zu werden strebte. Vielleicht konnte das alte Verhältnis wieder erwachen, wenn er seine Wünsche ihrem Willen zum Opfer brachte? Dass ihn dies Motiv in den Irrtum hineingetrieben hat, geht wohl unzweifelhaft aus der starken Reaktion hervor, aus der er später die Selbstaufopferung verurteilt: „Das volle Opfer unserer ganzen Kraft, unseres Lebens, unseres Glücks für andere kann nur eine momentane traurige Ausnahme bilden, aber nie ein dauerndes Daseinsgesetz sein. Selbstopferung, die man sucht, und deren man sich rühmt, ist gewöhnlich Torheit und verhängnisvoll in ihren Folgen . . . Es mag vorkommen, dass ein Kind für seine Eltern sterben muss. Nach Absicht des Himmels soll es aber für sie leben. Nicht indem es sich ihnen opfert, sondern indem es wächst an Kraft, an Stärke, an Lebensglück, wird es ihre Kraft erneuen, und wie der Pfeil in der Hand eines Starken sein. Dasselbe gilt von allen anderen wahrhaften Beziehungen. Die Menschen helfen einander durch ihre Freude, nicht durch ihren Schmerz. Sie sind nicht dazu geschaffen, sich für einander umzubringen, sondern ihre Kraft gegenseitig zu steigern . . . Unter den vielen, scheinbar sehr schönen Dingen, die durch Missbrauch zu etwas ganz schlechtem geworden sind, halte ich einen gewissen unbewussten, demütigen Aufopferungstrieb guter Menschen für das

„verhängnisvollste. Sie sind so oft gelehrt worden, dass Leiden an sich tugendhaft sei, dass sie Schmerz und Niederlage als ihre Bestimmung auffassen, und gar nicht begreifen, dass ihre Niederlage deshalb nicht weniger beklagenswert ist, weil sie ihren Widersachern noch verhängnisvoller wird."

Einige Jahre zuvor hatte er für ein lebhaftes kleines Mädchen, deren Eltern den seinen befreundet waren, ein Märchen verfasst: ‚The King of the Golden River'. Das Kind war nun zur Jungfrau herangereift, in kraftvoller, echt schottischer blonder, blühender Schönheit. In ihr schienen den Eltern alle Vorzüge von Gesundheit und Temperament vereint, von denen sie einen Ausgleich seiner schüchternen Zurückhaltung und krankhaft sensitiven Stimmungen erwarteten.

Das Mädchen, das man ihm erwählt hatte, war ebenso von ihren Eltern überredet worden, und ihr die Zukunft an der Seite dieses reichen, jungen Mannes — er zählte 29 Jahre — von aufgehender Berühmtheit umstrahlt, als unsägliches Glück gepriesen worden. Auch sie fühlte keine Neigung zu dem seltsamen Menschen, mit dem sich so wenig anfangen ließ . . . Aber sie gehorchte ihren Eltern, und so kam das zustande, was man eine Vernunftehe nennt, „was in den meisten Fällen heißt, all seine Vernunft zusammen nehmen, um die wahnsinnigste Handlung zu begehen, die ein

Mensch begehen kann". *(M. v. Ebner-Eschenbach.)* Und Ruskin war ein Mensch, der weniger als jeder andere imstande war, ein Mädchen zu heiraten, das nicht seine ganze Fantasie erfüllte, und eine Ehe zu schließen, die nicht auf der Voraussetzung beseligender, leidenschaftlicher Zuneigung beruhte. Seine spätere Äußerung, dass das wohl Leuten wie seines Vaters Commis gelingen möge, die aus Stachelbeeraugen behaglich ins Leben blickten, ist aus der eignen Drangsal geboren.

Ruskin war wenig erotisch veranlagt, aber er wusste, was Liebe sei. Vielleicht gehörte er zu jenen hochorganisierten Auserlesenen des Menschengeschlechts, für die es nur ein Weib auf der Welt gibt, das nach Plato ihre andere Hälfte ist, und für die es niemals Erfüllung gibt, wenn sie ihr nicht begegnen.

Ruskin ist in diesem Punkt nicht zur vollen Persönlichkeitsentfaltung gekommen. Er hat gebüßt für diesen Irrtum seines Lebens, wie nur ein Mensch von seiner Empfindungsintensität zu büßen vermag. Er hatte sich der Täuschung hingegeben, die Liebe werde allmählich kommen. Die Hochzeit fand statt. Aber keine unsichtbaren Fäden wollten sich von ihm zu ihr hinüberspannen, auf denen Sinne und Seele sich begegnet und eins geworden wären. Kein einziges Gefühl, das zu einander gestrebt und Ergänzung geahnt hätte.

Er sah nur zu bald, dass sie ihn nicht liebte und

niemals lieben werde. Und zu sensitiv und ritterlich, zu vornehm und hoch empfindend, um auf dem Gebiet der Liebe Rechte geltend zu machen, von der Idee vielmehr zurückgestoßen, fühlte er sich neben ihr nur einsamer als zuvor.
Schon von der Hochzeitsreise schrieb er schwermütig: „Ich empfinde es, dass all meine Arbeit wirkungslos und meine Liebe frivol war. Es ist jetzt nicht an der Zeit, Wolken zu beobachten oder auf stillen Wassern zu träumen; es handelt sich um viel ernstere Dinge. Die sind glücklich zu preisen, deren Hoffnung stets dahin gerichtet war, wo die Bösen kein Übel mehr tun — ehe sie unter Tränen die grausame Erfahrung machen, dass alle Pfeiler und Grundfesten irdischen Glücks ihnen zerbröckeln und in Nichts zerfallen."
In ‚Praeterita', dessen Kapitel nach den einzelnen Jahren geordnet sind, ist das Jahr seiner Vermählung mit Stillschweigen übergangen, und die Mitteilungen der folgenden Jahre erwähnen seiner Frau und seiner Ehe mit keinem Wort. Dies sagt genug. Collingwood deutet an, dass beider Interessensphären diametral auseinander gestrebt hätten. Die Welt, in der er lebte, war reizlos und belanglos für sie. Er versuchte, sie zu sich heran zu bilden, aber seine Art stieß sie ab. Während der fünf Jahre, in denen sie seinen Namen trug, und sie nebeneinander lebten, sind sie viel gereist. Er schrieb das große Werk ‚Stones of Venice', aber sie

nahm nicht teil an seinem geistigen Schaffen. Aus Venedig setzte er scherzhaft unter einen ihrer Briefe, er werde eifersüchtig auf die österreichischen Offiziere, die ihr den Hof machten. Sie aber verdachte es ihm, „dass er so wenig oder nur unfreundlich an den Vergnügungen teil nahm, die ihr Lebensinteresse ausmachten . . . . dass er sich fast vergrub in seine gewichtigen Argumente und mit seiner Fantasie bei dem Auf- und Niederrollen seiner langatmigen Perioden verweilte . . ."
In diese Jahre fallen die Anfänge seiner persönlichen Beziehungen zu den Prä-Rafaeliten.
Den Sommer 1853 verlebte er mit seiner Frau im schottischen Hochland. Sir Henry Acland und der zu den Prärafaeliten gehörende Maler John Everett Millais waren ihre Gäste. Mit Acland unternahm er botanische und geologische Exkursionen, und Millais, damals mittellos und ein Anfänger, malte sein Porträt.
Hier entspann sich eine bald leidenschaftliche Zuneigung zwischen der jungen Frau und dem jungen Maler, die ihr erst den Irrtum ihrer Heirat erschloss. Ihm, von wunderbarer, etwas weichlicher Schönheit und heißen Temperaments, fiel von selbst zu, woran Ruskin vorüber gegangen war.
Er erfuhr eines Morgens, dass seine Frau sein Haus verlassen habe und zu ihrer Mutter zurückkehren wolle. „Er hatte es kommen sehen und verstand alles."

Er ließ sich ein Pferd satteln und eilte ihr nach. Er traf sie an der Station, wo sie auf den Zug wartete. Ohne ein Wort weiter, übergab er ihr ein Paket Banknoten.

Einige Zeit später wurde Millais durch Ruskins Besuch in seinem Atelier in London überrascht, der darauf bestand, Millais solle sein Porträt beenden, damit ihm kein Nachteil aus der Sache erwachse. Beide Männer haben in den nun folgenden Sitzungen nicht miteinander geredet. Als das Bild vollendet war, händigte Ruskin dem Maler einen großen Wechsel aus. Züge, die keines Kommentars bedürfen. Sir Henry Acland, in dessen Besitz ich dies Porträt gesehen habe, hielt es für besonders charakteristisch. Es stellt Ruskin in Dreiviertel-Größe dar an einem brausenden Gebirgsstrom unter überhängendem Felsen. In der Hand hält er den Hut und blickt schmerzlich sinnend vor sich hin.

Die junge Frau hat dann eine Scheidungsklage eingereicht, und die Ehe ist „aus Gründen die Kirche und Staat gleichermaßen anerkennen, für nichtig erklärt und geschieden worden“, wie Millais' Sohn in der Biographie seines Vaters berichtet. Millais hat sie geheiratet und in langer glücklicher Ehe mit ihr gelebt.

Ruskin selbst ist aus dieser Angelegenheit als hochherziger, vornehmer Mensch hervorgegangen. Aber der Prozess ist zu einer Feuertaufe des Hohns und Spotts für ihn geworden. Es wurden

Verleumdungen gegen ihn ausgestreut, von Fernerstehenden geglaubt und weiter verbreitet, die Gemeinheit und Skandalsucht von Presse und Publikum nur irgend ersinnen konnten. Ist es doch das Grausige aller Verleumdung, dass sie im Finstern schleicht, und sich mit fassbaren Anschuldigungen die zu widerlegen wären nicht hervorwagt. Seine Freunde standen mit einer einzigen Ausnahme alle zu ihm, und sprachen ihn von jedem Vorwurf frei. Dieser eine aber, ohne ihn selbst zu befragen: bist du schuldig oder nicht, stimmte in den Ruf derer ein, die ihn verdammten, weil sie ihn nicht kannten. Und zwar, sagt Collingwood, wagten solche seine Ehre anzutasten, die durch das Leben nicht wie er, mit umgürteten Lenden, brennende Lichter in den Händen tragend, gegangen waren. Aus seiner sensitiven Zartheit und Ritterlichkeit heraus war ihm aber der Gedanke, sich in Auseinandersetzungen so peinlicher Art einzulassen, ebenso verletzend, wie der, eine Widerklage anhängig zu machen. Lieber ließ er den Dingen ihren Lauf. Dass erzählt wurde, er habe die Frau eines anderen entführt, war die harmloseste der über ihn in Umlauf gesetzten Verunglimpfungen. Die Skandalgeschichten wurden umso eher geglaubt, je weniger er es selbst jemals für der Mühe wert gehalten hat, sich darüber zu äußern; selbst nicht zu seinen intimsten Freunden. Er litt zu tief, um Worte zu finden. Der lauterste der Menschen

musste es erleben, dass die schmählichsten Beleidigungen über ihn laut wurden, gegen die sich zu wehren er gar nicht die Waffen besaß.
Menschen von so empfindlichem Gerechtigkeitsgefühl, und dem heißen Verlangen nach poetischer Gerechtigkeit, leiden dem Grade, wenn auch nicht der Art nach, eben so sehr, wenn sie unschuldig leiden, als Schuldige von Furien der Selbstanklagen bestürmt. Sie leiden eben so sehr, wenn ihr Bild sich verzerrt in einem Menschen spiegelt, von dem sie glaubten, dass seine Seele es reiner aufgenommen und zurückstrahle als andere, als wenn sie wirklich so wären, wie jener sie erblickt. Ja, sie leiden tiefer und schwerer, als wenn sie wirklich das wären, wofür man sie nun hält. Denn sonst wäre die zarte, leicht verletzliche Haut ihrer Unschuld nicht mehr vorhanden.
Hat sich seine Intaktheit auch als völlig erwiesen durchgesetzt, und steht sein persönlicher Charakter im ganzen Lande als unantastbar da, so hat der Prozess die öffentliche Meinung doch in anderer Hinsicht zu seinen Ungunsten beeinflusst. Wiederholt hat er sich gegen den Vorwurf des Feminismus verwahren müssen der gegen ihn erhoben wurde, wo man seine ethischen Forderungen zu hoch, als lästig und unbequem empfand. Er hat sich mit glühenden Worten in ‚Fors Clavigera‘ dagegen verteidigt:
„An noble Passionen wird nicht mehr geglaubt,

„ja dem impotenten Flegel erscheint ihre bloße Vorstellung schon lächerlich. Um mein eigenes Leben als armseliges Beispiel anzuführen: Weil ich es im Almosengeben verwertet habe und nicht in der Jagd nach Glück; weil ich immer für anderer Ruhm gewirkt und nicht für meinen eigenen; weil ich meine Einkünfte verringert, und das Leben meiner Pächter behaglicher gestaltet habe, statt ihnen alles was ich konnte für das Obdach, das sie brauchten, abzunehmen; weil ich Waldwege mehr liebe als Londoner Straßen, eine Möwe lieber fliegen sehe als sie schieße und eine Drossel lieber singen höre als sie verspeise; endlich, weil ich nie meiner Mutter ungehorsam war, weil ich allen Frauen mit Ehrerbietung begegnet bin und auch den Bösen und Undankbaren gegenüber milde war: Deshalb schütteln die Mietlinge englischer Kunst und Literatur ihren Kopf über mich, und der elende Wicht, der die schmutzige Wäsche seiner Seele täglich für eine Flasche sauren Wein und eine Zigarre versetzt, spricht von ‚Ruskins feministischer Sentimentalität'. . ."

Menschen, die irgendwie von ihrer Umgebung durch persönliche Eigentümlichkeiten abweichen und den Gesetzen ihrer Eigenart folgen, werden von der öffentlichen Meinung meist falsch beurteilt, missverstanden und häufig als anormal generalisiert. Was anormal erscheint, ist aber oft nur eine unendlich fein differenzierte durchaus normale

Individualisierung. In den höchsten Naturen finden sich männliche und weibliche Züge in wunderbarster einheitlichster Verschmelzung. Goethe charakterisiert sie als Menschen „deren Geist ihr Geschlecht überragt“. Und der Theologe Robertson führt dies als bedeutsamen Zug menschlicher Vollendung in Jesus an.

Es kann die feinste, höchste Blüte menschlicher Entwicklung bedeuten, und es kann zur tiefsten Erniedrigung der Gesamtpersönlichkeit führen. Wem Ruskins Wesen sich aus seinen Werken und seinem Wirken erschließt, wird nicht im Zweifel bleiben, dass das intuitive Erfassen, das intime Nachempfinden, die Feinfühligkeit, das divinatorische Eindringen, Züge weiblicher Geistesart sind, auf der sich sein eigentliches Genie auferbaut. Sie erst geben der Unerschrockenheit, dem Wagemut, der himmelstürmenden Initiative seiner männlichen Seiten ihren Charakter.

ANHANG

Für das vorliegende Buch wurden Zitate aus folgenden Werken Ruskins benutzt, bei denen in der Hauptsache die betreffenden Paragraphen angegeben sind, seltener die Seitenzahlen.

ETHICS OF THE DUST

p. 209 S. 92; p. 211 S. 93; p. 123, 141 S. 221; p. 142 S. 228; p. 120 S. 281;

FORS CLAVIGERA

VOL. I p. 3 S. XXII; p. 9 S. XXIII;
VOL. II p. 359 S. XXV; p. 349 S. 288;

LECTURES ON ART

§ 92 S. 100, 101; § 93 S. 102; § 68 S. 191; § 37 S. 225; § 57 S. 241;

MODERN PAINTERS

VOL. I p. 79 S. 142; p. 80, 81 S. 143;
VOL. II Epil p. 255 S. 90; p. 139 S. 92; p. 130, 139 S. 95; Add. notes p. 270 S. 113; Epil p. 251 S. 211; Add. notes II 270 S. 212; Epil p. 253 S. 212; Epil 254 S. 213; p. XIII S. 233;
VOL. III p. 309, 307 S. 32; p. 278 S. 231; p. 187 S. 250; p. 207, 243 S. 251; p. 268, 285, 317 S. 252 u. 253; p. 323 S. 256;
VOL. IV p. 362 S. 195; p. 2 S. 197; p. 381 S. 264; p. 383 S. 265; note p. 395 S. 270;
VOL. V p. 287 ff. S. 72—76; p. 252 S. 96; p. 225 u. 352 note S. 98, 99; p. 316 ff S. 148—156; p. 244 S. 221;

S. 201; § 102, 104 S. 203; § 104, 105 S. 204; § 116, 115 S. 209; § 135 S. 213; § 183 S. 214; § 184 S. 215; § 53 S. 246; § 73 S. 275; § 192 S. 279; VOL. III § 23 S. 238; § 19 S. 247;

SESAME AND LILIES

p. 127 S. 91; § 27 S. 94; § 65 S. 97; § 180 S. 137;

STONES OF VENICE

VOL. II § XL S. 207; § XLI S. 235;
VOL. III p. 151—52 S. 87; § XXVI S. 239;

THE EAGLES NEST

Seite 33;

THE QUEEN OF THE AIR

§ 21 S. 91; p. 9 S. 176; p. 93 S. 193; p. 139 S. 222.

BIBLIOGRAPHIE

ACLAND, SIR HENRY. The Oxford Museum. — London 1893. George Allen.

BARDOUX, JACQUES. John Ruskin. — Paris. Calman Lévy.

BOSANQUET, BERNARD. A History of Aesthetics. — London. Swan Sonnenschein & Co.

BROICHER, CHARLOTTE. Robertsons Lebensbild in Briefen. II. vermehrte Auflage. — Gotha. F. A. Perthes.

CARLYLE, THOMAS. On Heroes and Hero-Worship. — Chapman & Hall.

CHAMBERLAIN, H. S. Grundlagen des 19. Jahrhunderts. — München. Verlagsanstalt F. Bruckmann.

CLEMEN, PAUL. John Ruskin. — Leipzig. E. A. Seemann.

COLLINGWOOD, W. G. The Life and Work of John Ruskin. Two Volumes. — London. Methuen & Co.

— The Art Teaching of John Ruskin. — London 1891. Percival & Co.

— Ruskin & Reynolds. Igdrasil I. — London. George Allen.

COOK, EDWARD. T. Studies in Ruskin. — London. George Allen.

— Ruskin as Artist and Art Critic. — The Studio Nr. 84. 1900.

DANTE. Das Neue Leben, übersetzt von Karl Federn. — Halle. Otto Hendel.

DILTHEY, WILHELM. Der entwicklungsfähige Pantheismus. Philosophisches Archiv.

ECKERT, CHRISTIAN. John Ruskin. Schmollers Jahrbuch 1902.
EISLER, RUDOLF. Wörterbuch der philosophischen Begriffe; quellenmäßig bearbeitet. — Berlin. E. S. Mittler & Sohn.
EVERS, M. Deutsche Sprach- und Stilgeschichte. — Berlin 1899. Reuther & Reichard.
FROUDE, JAMES ANTHONY. Thomas Carlyle. — London 1884. Longmans, Green & Co.
GOETHE. Von deutscher Baukunst. Band 24, 25. — Stuttgart. Cottasche Buchhandlung.
GREEN, J. R. A short History of the English People. — London. Macmillan & Co.
HARRISON, FREDERIC. Ruskin as Master of Prose and Ruskin as Prophet. (Tennyson, Stuart Mill and Ruskin.) — London. Macmillan & Co.
HETTNER, HERMANN. Literaturgeschichte des 18. Jahrhunderts. Band I. — Braunschweig. Friedr. Vieweg & Sohn.
HENSEL, PAUL. Thomas Carlyle. — Stuttgart. Friedrich Frommanns Verlag.
HERDER, GOTTFRIED VON. Stimmen der Völker. Über Ossian und die Lieder der alten Völker. — Stuttgart. Cottasche Buchhandlung 1828.
HOBSON, J. A. John Ruskin, Social Reformer. — London 1899. James Nisbet & Co.
IGDRASIL. The Journal of the Ruskin Reading Guild. Vol. I, II, III. — London. George Allen.
KANT, IMANUEL. Kritik der ästhetischen Urteilskraft. Von dem Vermögen des Gemüts. — Leipzig. Phil. Reclam jun.

KASSNER, RUDOLF. Die Mystik, die Künstler und das Leben, über englische Dichter und Maler im 19. Jahrhundert. — Leipzig. Eugen Diederichs.
KUNOWSKI, LOTHAR VON. Durch Kunst zum Leben. — Leipzig. Eugen Diederichs.
LIPPS, THEODOR. Die ethischen Grundfragen. — Hamburg. Leopold Voss.
MAETERLINCK, MAURICE. Weisheit und Schicksal. II. Auflage. — Leipzig. Eugen Diederichs.
MATHER, MARSHALL. John Ruskin, his Life and Teaching. — London. Fr. Warne & Co.
MEYNELL, MRS. John Ruskin. — London. William Blackwood & Sons.
MILSAND, J. L'Esthétique anglaise. Etude sur John Ruskin. — Paris 1864. Germer Baillière.
MÜLLER, MAX. Auld Lang Lyne. Reminiscences.
MUTHER. Geschichte der Malerei im 19. Jahrhundert. Band II. — München. G. Hirths Verlag.
NIETZSCHE, FRIEDRICH. Also sprach Zarathustra. — Leipzig. C. G. Naumann.
NORDAU, MAX. Entartungen. Studie über Ruskin.
NOVALIS. Sämtliche Werke. Band III. Fragmente. — Leipzig. Eugen Diederichs.
PILOT, THE. March 3, 1900. John Ruskin by Cosmo Monkhouse.
RANKE, LEOPOLD VON. Englische Geschichte I. — Leipzig. Duncker & Humblot.
ROBERTSON, JOHN M. Modern Humanists. — London. Swan Sonnenschein & Co.
ROSSETTI, WILLIAM MICHAEL. Ruskin: Rossetti: Preraphaelitism. — London. George Allen.

RUETTENAUER, BENNO. Symbolische Kunst. — Straßburg. J. H. Ed. Heitz.
SAENGER, SAM. John Ruskin. Sein Leben und Lebenswerk. — Straßburg. J. H. Ed. Heitz.
SALOMÉ, LOU ANDREAS. Das Liebesproblem. Neue deutsche Rundschau. Oktober 1900.
SATURDAY REVIEW, THE. October 13. and 20. 1900. Ruskin and his Critics I and II by D. S. M.
SCHUMACHER, FRITZ. Im Kampfe um die Kunst. — Straßburg. J. H. Ed. Heitz.
SIZERANNE, ROBERT DE LA. Ruskin et la Religion de la Beauté. — Paris. Hachette.
— La Peinture anglaise contemporaine. — Paris. Hachette.
STEFFEN, GUSTAF F. England als Weltmacht und Kulturstaat. — Stuttgart. Hobbing & Büchle.
TAINE, H. Notes sur l'Angleterre. — Paris 1871.
— L'Idéalisme Anglais. Etude sur Carlyle. — Paris 1864. Germer Baillière.
WALDSTEIN, CHARLES. John Ruskin. A Study.
WICKSTEED, PHILIP H. The Religion of Time and the Religion of Eternity. — London. Philip Green.

INHALT

BILDER:

Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.